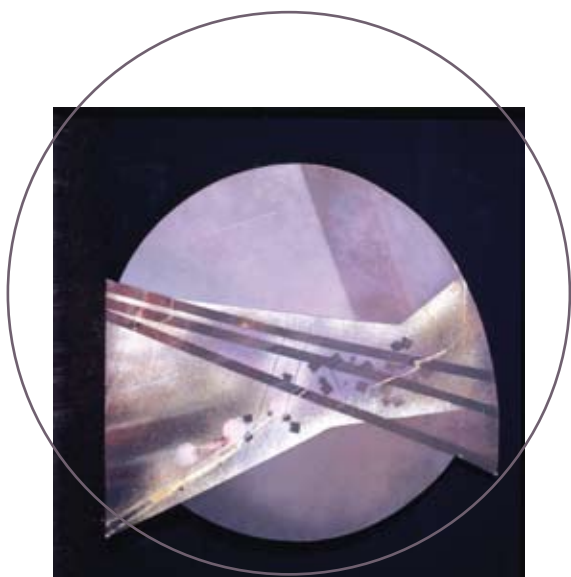


6. LITERATURES

SEGONA ÈPOCA



2008

LITERA TURES

6.

L I U T
T I U R
E E
R S

6.

SEGONA ÈPOCA

2008

ASSOCIACIÓ D'ESCRITORS EN LLENGUA CATALANA

Director:
Jaume Pérez Montaner

Consell de redacció:
Miquel Bezares, Adrià Chavarría, Guillem-Jordi Graells, Ramon Guillem,
Lluïsa Julià, Laura Santamaria

Traçat:
V. L. & J. P.

Il·lustracions d'aquest número:
Felícia Fuster, 1992
Fundació Felícia Fuster, Barcelona

Coordinació:
Lluïsa Julià

Amb el patrocini de:



© *Associació d'Escriptors en Llengua Catalana*
carrer de la Canuda, 6, 5è - 08002 Barcelona
<http://www.escriptors.cat>
escriptors@aelc.cat

ISSN: 1577-743X
Dipòsit Legal: B-53.747-2008
Imprimeix: SA de Litografia

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

FORA

1.

DONES I ESCRIPTURES:
CONSTRUCCIÓ DEL DISCURS I LEGITIMACIÓ
EN LA LITERATURA CATALANA ACTUAL

2.

DONES: AUTORES I PROTAGONISTES
DE LA LITERATURA INFANTIL I JUVENIL

3.

TRADUCTORES:
DE LES DISCULPES A LES AFIRMACIONS

4.

DE MARES I FILLES

5.

LES ESCRIPTORES A GALÍCIA:
SUBVERSIÓ, GRAMÀTICA VIOLETA I IDENTITAT MÚLTIPLE

6.

LA QUOTIDIANITAT AMAGADA.
LES NOVEL·LES D'HELENA VALENTÍ

7.

HÉLÈNE CIXOUS, DE LA TEORIA A LA FICCIÓ

8.

ELS LLAVIS DEL PAPER:
EL COS-TEXT I EL RETRAÇAMENT DELS CONFINS
A LA POESIA CATALANA RECENT
(GEMMA GORGA I MIREIA CALAFELL)

1.
DONES I ESCRIPTURES:
CONSTRUCCIÓ DEL DISCURS I LEGITIMACIÓ
EN LA LITERATURA CATALANA ACTUAL

LLUÏSA JULIÀ

«Si la literatura és expiació, ho és per tots dos sexes. La desharmonització és viscuda en pla d'igualtat. Ells han descobert que no són immortals. Tampoc nosaltres. Encara que la nostra mirada, avui, segueix sent bòrnia.»

MONTSERRAT ROIG, 1991

Narrar la pròpia realitat, històrica i present

Sens dubte que la celebració de les Jornades Feministes pel maig de 1976 a la Universitat de Barcelona, ara fa més de trenta anys, assenyalava l'existència d'un context cultural favorable a l'aparició de la literatura escrita per dones més enllà de les posicions personals de cadascú. En la dècada dels setanta aflora tota una generació d'escriptores, de narradores i de poetes, que permet parlar d'una certa normalització de la cultura catalana. Normalització històrica, respecte al trencament que implicà la Guerra Civil, i normalització de gènere, respecte als escriptors masculins de la mateixa generació que també s'incorporaven a l'escriptura als anys setanta.¹ Fins i tot s'havia neu-

¹ Constitueix el tret de sortida d'aquesta generació les *25 entrevistes a 25 escriptors nascuts entre el 1939 i 1949*, tot un grup generacional, que compta amb: Marta Pessarrodona, Montserrat Roig i Maria Antònia Oliver i que va ser publicat el 1971 per l'Editorial Pòrtic. Vegeu Oriol Pi de Cabanyes i Guillem-Jordi Graells, *La generació literària dels 70*. Barcelona, AELC, 2004 (reedició). Literàriament eren, doncs, molt primicers. Tant Montserrat Roig com Maria Antònia Oliver sols havien guanyat alguns premis, però no havien publicat cap volum. En aquest sentit cal assenyalar el paper dels Premis Recull de Blanes que van donar a conèixer molts dels autors d'aquesta generació, també en poesia i teatre. El 1970 Roig és la primera guardonada de la generació; també hi van ser-hi descobertes Maria Antònia Oliver, el 1971, Carme

tralitzat –davant un enemic comú, la dictadura– la marginació endèmica vers les literatures «perifèriques» i s’aconseguia una companyonia, un mutu coneixement i reconeixement entre institucions i escriptors, que es fa evident en alguns premis sorgits a l’època i en les traduccions immediates d’obres d’autors catalans a l’espanyol. Helena Valentí (1940-1990), Antònia Vicens (1941), Isabel-Clara Simó (1943), Montserrat Roig (1946-1991), Maria Antònia Oliver (1946), Carme Riera (1948)... formen el gruix generacional del moment al qual s’afegeiran altres escriptores, algunes més grans com Núria Albó (1930) o Maria Àngels Anglada (1930-1999) i Olga Xirinacs (1936), i altres de posteriors, Maria Barbal (1949), Margarida Aritzeta (1953), Maria-Mercè Roca (1958) o Imma Monsó (1959) que desenvolupen amb normalitat –i en alguns casos amb èxits assenyalats– la seva obra al llarg dels anys vuitanta i noranta: obtenen premis, les editorials promocionen la seva obra i els diaris publiquen articles de crítica favorables. A més a més, reben el reconeixement d’un ampli públic lector, primer àvid de llegir en català i de llegir sobre temes nous o vedats fins al moment, en què són centrals el sexe i les relacions amoroses no canòniques. Cal mencionar, per exemple, el fenomen entorn *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975), el protagonisme públic de Montserrat Roig qui, a banda de publicar la seva obra –*El temps de les cireres* (1975) o *L’hora violeta* (1980)– es dedica professionalment al periodisme, escrit, sobretot, en castellà, i això propicia una projecció a la resta de la península, com no s’havia produït anteriorment. I, més tard, el reconeixement d’obres com *Pedra de tartera* (1985) de Maria Barbal, *El violí d’Auschwitz* (1994) de Maria Àngels Anglada i, més recentment, *Un home de paraula* (2006) d’Imma Monsó.²

Els paràmetres ideològics i socials, i els criteris entorn de l’edició, però, han fet un llarg camí entre el 1970 i el 2006. La dècada dels setanta i mitjan vuitanta s’inscriu dins la petja del Maig francès, de la

Riera, el 1974. Més endavant, Maria-Mercè Roca, el 1985 o Gemma Lienas, el 1987. Vegeu Joan-Josep Isern, *Quaranta anys de Premis Recull*. Barcelona: Proa, 2005.

² Naturalment caldria citar moltes altres novel·listes, però el caràcter d’aquest article no és d’exhaustivitat.

lluita per les llibertats col·lectives i personals. Com bé indica Anne Charlon el 1990, en l'únic estudi de conjunt existent fins al moment de *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)* del segle xx, hi ha un mateix continu temàtic entre 1947 i l'any 1983, la data límit de la seva indagació. Remarca que l'afebliment del règim franquista va potenciar la progressiva publicació d'obres escrites per dones, però no creu significativa la data de 1975, de la mort de Franco, sinó la de 1983 «que marca una pausa en la producció femenina i un canvi d'orientació de la producció» (CHARLON: 111). En efecte, hi ha unes mateixes característiques de les novel·les i narracions fins aproximadament aquella data: l'exploració de la situació de la dona, històrica i personal, psicològica, i les distintes posicions a prendre. És a dir que es fa una investigació sobre la posició social que havia heretat la dona durant el franquisme i s'analitza la situació viscuda fins al present, de trencament d'estructures morals i religioses, de tabús sexuals i el repte de noves vies des de la solitud i el risc personal.

A més d'aquesta clara consciència històrica, hi ha una voluntat de reafirmar la pertinença a una entitat cultural i lingüística, els Països Catalans, que tenia Barcelona com a metròpoli. Aquesta actitud general, és clar, afavorí l'intercanvi i el coneixement entre els escriptors i el públic dels distints territoris lingüístics i, en el cas de les escriptores, una voluntat de participar activament en la lluita feminista a través de conferències, articles i llibres. El tema també és tractat en la seva novel·lística sigui des de la perspectiva històrica o familiar. Des de *Ramona, adéu* i *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, les dues de 1972, a *Les Closes* de Maria Àngels Anglada, publicada el 1979, però que també s'estén a *Pedra de tartera* de Maria Barbal, de 1985.

Un tema important és la reconstrucció de la història de la dona, del seu paper socialment atorgat, fet que situa les obres dels anys setanta en la mateixa línia que l'obra narrativa de Capmany (des de *Betúlia* a *Feliçment, jo sóc una dona* o *Quim/Quima*), però també de les valencianes Maria Beneyto (*La dona forta*, 1967) i Carmelina Sánchez Cutillas (*Matèria de Bretanya*, 1980).

La importància del grup de narradores nascut als anys quaranta sols és comparable a la generació de la República, així com el nombre d'obres publicades és equiparable a la producció literària escrita per les dones durant els anys trenta. El *boom* de la narrativa femenina de seguida va cridar l'atenció de les estudioses i crítiques nord-americanes, com Kathleen McNerney, qui el 1988 publicava una antologia de narracions del grup amb el títol *On Our Own Behalf. Women tales from Catalonia*.³ En la introducció remarcava tant el ressorgiment polític i literari de Catalunya com l'interès literari que tenien els relats en el tractament de la situació de les dones. McNerney també apuntava que l'escriptura d'aquest grup era poc coneguda entre el públic anglosaxó, de fet la seva és la primera presentació important,⁴ la qual afavorí una relació prou dinàmica entre els estudis feministes o de gènere portats a terme a les universitats nord-americanes i les escriptores, més concretament les narradores que s'hi han desplaçat repetidament per fer-hi cursos i conferències. Els seus treballs parteixen del criteri general dels estudis de gènere segons el qual la literatura escrita per dones participa, tota ella, d'uns elements o llaços comuns. I cal dir que aquesta via d'estudis s'ha vist sovint obviada o simplement ignorada pels estudis realitzats en els centres universitaris de Catalunya, les Illes i el País Valencià, més interessats en aquell moment en una visió històrica, sovint historicista, i poc sensibles als estudis de gènere. Val a dir que, fruit de la visió historicista de l'època, però també de la necessària construcció nacional, entre els anys 1984 i 1986 es porta a terme el darrer gran projecte d'*Història de la literatura catalana*, a càrrec de Riquer / Comas / Molas. Joaquim Molas i el seu equip es van fer càrrec dels cinc volums que historien la literatura de la Renaixença fins a l'actualitat dels anys vuitanta. Però tret de Caterina Albert i de Mercè Rodoreda, la resta d'escriptores hi tenen un paper molt secundari i exigü, sobretot pel que fa a les poetes.

³ Kathleen McNerney (ed.), *On Our Own Behalf. Women' tales from Catalonia*. Lincoln i Londres: University of Nebraska Press, 1988.

⁴ Es referia a l'antologia de Porqueras-Mayo, *The New Catalan Short Story* de 1983 en què no apareixia cap escriptora. *Ibid.*: 2.

La genealògica del subjecte femení

Hi ha una fotografia i una entrevista publicades el mes d'abril de 1991 a la revista *Cultura*, entre Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig, que singularitza extraordinàriament el moment històric i generacional que viu l'escriptora catalana així com la necessària formulació de la genealogia de la literatura escrita per les dones.⁵ Genealogia de noms d'escriptors oblidades, d'edicions d'obres introbables o mai publicades, lligams de relació entre ells... Un autèntic treball d'arqueologia que comença amb força a partir de la dècada dels noranta fins ara mateix. De l'entrevista, però, volia destacar:

1. La voluntat d'establir un lligam de mestratge amb la generació de la República i que l'obra i la figura de Maria Aurèlia Capmany, nascuda el 1918, significava per a la generació nascuda als anys 40.
2. La importància que el llibre *La dona a Catalunya*, publicat per Capmany el 1966, significa de descobriment d'una realitat amagada fins al moment i de revulsiu immediat, també per a Maria Aurèlia que trobava en la generació de Roig la continuïtat necessària posada de manifest en la seva participació en les Jornades Feministes de 1976.
3. L'expressió de la llibertat sexual dels anys seixanta i setanta era de signe clarament masculí. Montserrat Roig remarca el masculisme dels seus companys universitaris que portaven l'alliberament sexual, diu, «per al seu propi profit» i, doncs, la necessària lluita feminista.⁶

En definitiva que Maria Aurèlia Capmany significa la necessària figura d'autoritat pública i d'escriptora a partir de la qual construir-se. A més a més, tot i morir jove, la reflexió entorn del tema «dona i literatura» que emprèn Montserrat Roig des del principi de la seva carrera

⁵ Maria Aurèlia Capmany, «Montserrat Roig, ofici i plaer de viure i escriure», *Cultura*, Ajuntament de Barcelona (abril 1991).

⁶ L'he tractat més llargament d'aquesta entrevista i relacions a «Mestratge i llibertat. Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig en el mirall», dins *Tradicció i ofensa*. Palma: Leonard Muntaner, 2007.

literària, permet dir que, sens dubte, Roig escenifica la continuïtat de la figura de l'escriptora compromesa amb la societat catalana i amb la dona. Dos aspectes totalment indestruïbles en la construcció de la realitat del moment, però que, amb el pas dels anys, a voltes ha comportat contradiccions o menysvaloracions incomprensibles. Perquè no s'entén que havent treballat per a la construcció d'un país i d'una llengua el tracte rebut en molts casos no troba ressò en la societat literària.

L'ofici de narrar també comporta una reflexió sobre la imatge de l'escriptora. Un dels canvis importants que es constata entre les dues generacions és la figura de l'escriptora que, a més a més d'escriure, viu noves formes de relació amorosa, també lèsbica, i té fills trencant la dicotomia anterior, remarcada en la figura de Capmany, però també de Simone de Beauvoir, segons la qual dedicar-se al treball intel·lectual era incompatible amb la maternitat —cultura *vs* natura—, símbol evident de domesticitat. Un fet que l'obra de Maria-Mercè Marçal també tracta en poesia, sobretot en el poemari *Sal oberta* de 1982, en què fa de la gestació i la maternitat matèria literària viscuda en positiu.

En aquest punt cal dir que l'esperit combatiu i de denúncia de la narrativa de Maria Aurèlia Capmany o de Montserrat Roig ha revertit negativament sobre la consideració de les seves novel·les, com anotava de forma general més amunt. És un aspecte sobre el qual encara s'ha reflexionat ben poc i que es troba més aviat en el discurs oral del sistema literari, en el terreny dels comentaris. Les repercussions són evidents, però: en pocs estudis sobre les obres narratives respectives, la poca presència en els estudis reglats i el desplaçament de la importància en els personatges en si, més que no pas en les seves obres de ficció.⁷ En el cas de Roig, n'és un signe la valoració positiva del periodisme d'in-

⁷ Cal remarcar l'edició de l'*Obra Completa* de Maria Aurèlia Capmany en set volums (Ed. Columna, 1993-2000) a càrrec de Guillem-Jordi Graells amb introduccions que situen la figura i l'obra de l'autora, així com el congrés celebrat a la Universitat Rovira i Virgili als deu anys de la mort de Capmany i el volum *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*, Montserrat Palau i Raül-David Martínez Gili (eds.). Valls: Ed. Cossetània, 2002. També els distints homenatges celebrats arran dels deu anys de la mort de Capmany i Roig. Entre els quals, *Universos dins l'Univers: Elles hi són*. Jornada homenatge a Maria Aurèlia Capmany i Montserrat Roig. Institut Català de la Dona. Generalitat de Catalunya, 2002.

vestigació, sobretot del seu volum *Els catalans als camps nazis* (1977).⁸ La pregunta que em faig és si el fet de posar en primer terme la condició femenina, d'analitzar-la en les novel·les, comporta automàticament un rebuig dins el sistema literari en general en el qual pretén incloure's la narrativa —la literatura— escrita per les dones. Penso que és un fet complex i amb fortes ramificacions, també negatives, entre les pròpies escriptores. El fantasma que s'imposa i contra el qual lluiten és evident: que el públic en general i els crítics en particular no creguin que les novel·les escrites per dones vagin adreçades, exclusivament, a les dones, que no parlin de problemes que sols interessin a les dones, etcètera. I totes les conseqüències, molt vives encara els anys vuitanta i primers noranta, sobre la consideració de «literatura femenina». Montserrat Roig en parla llargament en el seu assaig «La mirada bòrnia», publicat el 1991 amb el títol genèric *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, un assaig fonamental per entendre els plantejaments i discursos entorn l'escriptura de les dones en l'època contemporània.

En analitzar les mares literàries, la tradició literària escrita per mà de dona, Roig fa una llarga referència a les escriptores europees del segle XIX, s'entreté i valora molt positivament Caterina Albert, tot i haver-se d'amagar rere el *xador* del pseudònim masculí, per repassar després la seva relació amb Mercè Rodoreda, sobre la qual ja havia publicat una entrevista a *Serra d'Or*. Val a dir que del conjunt de les seves relacions, Roig conclou que no s'hi podia avenir perquè, diu Roig, «érem de dues èpoques diferents i les nostres eleccions no lli-gaven» (ROIG, 1991: 73), cosa que no passava amb Capmany. És evi-

⁸ Christina, Dupláa, *La voz testimonial en Montserrat Roig*. Barcelona: Ed. Icaria, 1996. No ha estat incorporat a la crítica catalana pel fet de ser escrit en castellà i per una estudianta que exercia a EUA. Un fet, la ignorància dels estudis realitzats fora, que s'ha fet extensible a altres casos com en la investigació sobre Mercè Rodoreda. També cal dir que el primer diccionari contemporani que contempla vida i obra de les autores catalanes des de l'Edat Medieval es troba escrit en anglès i publicat a Amèrica. Vegeu, *Double Minorities of Spain. A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of Catalan, Galician and Basque Countries*. Ed by Kathleen McNerney and Cristina Enríquez de Salamanca. Nova York: Modern Languages Associations of America, 1994. Més recentment, Mercè Picornell Belenguier n'ha fet un nou estudi a *Discursos testimoniales en la literatura catalana recent (Montserrat Roig i Teresa Pàmies)*. Barcelona: PAM, 2002.

dent que el compromís polític i l'acció feminista s'interposaven, actitud ben diversa respecte Capmany. Però de l'escriptora es passa a la seva obra i Roig conclou que la «proposta genial [de Rodoreda] acaba en ella mateixa» (ROIG, 1991: 75). Devia ser una idea generalitzada a l'època, perquè el 1987 Helena Valentí s'expressava en el mateix sentit en una entrevista a *El temps*: «El gran llibre que totes les dones et diran que és fantàstic és *Solitud* de la Víctor Català, per la força que dóna. En canvi, tot allò de la Rodoreda està molt bé, però no t'ajuda gens.»⁹ Literatura compromesa, sense línia de continuïtat amb l'exili de Rodoreda i la seva negativa evident d'amagar una vida poc convencional al conjunt d'un país plenament patriarcal; tampoc no es manifestà més obertament davant les escriptores i crítiques que s'hi van acostar els darrers anys de la seva vida. Però el riure estentori que Montserrat Roig no comprèn de Rodoreda, ni tampoc comparteix, crec que s'ha de situar en la mateixa línia del *xador* que parlava Roig, una màscara, una protecció que la seva obra desmenteix. Perquè, com pot ser que l'obra de Rodoreda no ajudi a crear tradició?

En la dècada dels vuitanta es desenvolupen dos projectes editorials ambiciosos: l'editorial Laia (1972-1989), pel que fa a la narrativa, i Llibres del Mall (1973-1988), pel que fa a la poesia, plataformes importants per a les noves generacions que s'incorporaven a la literatura, a banda de les col·leccions més assagístiques d'altres editorials ja consolidades com Ed. 62. A més a més, el moviment feminista pren formes d'organització estable. Pel que fa a la literatura, el 1977 s'obre a Barcelona la primera llibreria feminista de l'estat espanyol i l'any següent comencen les publicacions de revistes, calendaris, agendes i la col·lecció Clàssiques Catalanes,¹⁰ de gran èxit, que dóna a conèixer alguns textos com *La infanticida* (1984) de Caterina Albert o posen en circulació algunes autores com Aurora Bertrana, pràcticament oblidada tot i que no va morir fins al 1974.¹¹

⁹ Vicent Martí, «Força dona: entrevista amb Helena Valentí», dins Helena Valentí, *La dona errant*. A cura d'Adrià Chavarria. Palma: Ed. Lleonard Muntaner, 2007, p. 144.

¹⁰ Val a dir que LaSal no va tancar per problemes econòmics, sinó per desacord en la línia editorial a seguir.

¹¹ Consulteu per exemple Mary Nash, «El moviment feminista», dins *El moviment feminista durant la transició*. Publicacions de la Universitat de València, 2005, ps. 354-363.

El 1989 el volum *BarcelDones* (Ed. de l'Eixample), que aplega poetes i narradores (inclou a banda de les citades: Teresa Pàmies, Anna Murià, Felícia Fuster o Núria Pompeia) tornava a visibilitzar la força de l'escriptura de les dones al final de la dècada.

Tot i això, la col·lecció MOLC, les Millors Obres de la Literatura Catalana, iniciada el setembre de 1978 amb Joan Maragall, arriba al desembre de 1995, als 100 volums, havent incorporat solament títols de Caterina Albert i Mercè Rodoreda. Es tracta de dues vies irreconciliables, que viuen i avancen en paral·lel sense trobar-se?

Exclusions i utopies; nous compromisos personals: 1990-2006

El pas cap a la dècada dels noranta ens situa gradualment en unes noves perspectives democràtiques i de país amb incidència clara sobre les escriptores. El camí fet mostra que malgrat els esforços realitzats, la cultura catalana s'ha organitzat seguint uns esquemes rígids de normativització.¹² Però de poc serveix perquè tota ella és sacsejada pels canvis generals. Després de l'eufòria olímpica del 1992, econòmica i de consens general, els antics pressupòsits de Països Catalans mínimament organitzats es trenquen davant l'estructura de les autonomies i d'una nova economia de mercat organitzada sota el criteri de la «globalització» que desplaçava la «cultura» humanista en el seu conjunt i la figura de l'escriptor, de l'escriptora, a un terreny molt menor respecte als paràmetres dels anys seixanta i setanta, respecte al nou concepte de societat tecnificada, que semblava desfer molt ràpidament els elements de cohesió cultural d'una societat literària sense estat.¹³ El sistema universitari es

¹² Vegeu-ne un plantejament, basat en la poesia, però extensible a la resta de gèneres, a Maria-Mercè Marçal i Lluïsa Julià, «Diferencia y/o normalización: la poesía catalana de los últimos treinta años», dins *Mosaico ibérico. Ensayos sobre poesía y diversidad*. Madrid: Júcar (Ensayos 16), 1999, ps. 153-180. Existeix edició catalana a *Rels. Revista d'idees i cultura*, 8 (hivern 2006), Tortosa, ps. 39-56.

¹³ Vegeu les anàlisis de Carlos García Gual, *Sobre el descrédito de la literatura i otros avisos humanistas*. Barcelona: Ed. Península, 1999 o Xavier Bru de Sala, *El descrédito de la literatura*. Barcelona: Eds. Quaderns Crema, 1999.

reorganitza davant la poca capacitat de convocatòria de les àrees filològiques i la posada en marxa d'una llei educativa que obvia la història de la literatura catalana en l'ensenyança secundària. Un fet que amb el temps ha anat lligat al descrèdit del coneixement a través de la memòria i que ara es troba en revisió. El feminisme més combatiu i històric perd presència davant l'aparició d'altres formes molt més específiques que han dut a parlar de «feminismes», en plural. La crítica feminista s'introdueix als estudis universitaris fins al punt que es pot parlar de diferents branques: crítica literària feminista, estudis de gènere i estudis de dones.¹⁴ També afloren els estudis gais i lèsbics.¹⁵

Un símptoma que els canvis preocupaven és la ràpida traducció del llibre de Harold Bloom *El cànon Occidental* (1994), publicat per Columna l'any següent, en què l'autor evidenciava la supremacia econòmica i simbòlica de la societat anglosaxona, i la celebració molt concorreguda del congrés sobre el cànon literari català a Lleida –*Cànon literari: ordre i subversió*.¹⁶ Als criteris de «valor literari» i de «representativitat» esgrimits de cara a la construcció d'una literatura amb pretensions nacionals i que justificaven plenament l'obra impresa durant els anys setanta i vuitanta,¹⁷ es contraposaren les formulacions més teòriques en què es remarcava com el poder institucional (acadèmic, editorial i cultural) tot i no ser prou fort, és l'«encarregat(s) de mantenir el cànon»,¹⁸ en unes anàlisis que explicitaven les noves orientacions crítiques i l'exclusió soferta per part de les autores, de fet de tota una tradició abans d'haver tingut l'oportunitat d'esdevenir autora.¹⁹

¹⁴ Vegeu-ne una clara exposició a Francesca Bartrina, «La crítica literària feminista a Catalunya en els darrers trenta anys». Dins *Literatures*, Segona època, Barcelona: AELC, 2005, ps. 89–102.

¹⁵ N'és un clar exemple el llibre de Josep-Anton Fernández, *El gai saber. Introducció als estudis gais i lèsbics*. Barcelona: Ed. Llibres de l'Índex, 2000.

¹⁶ *Cànon literari: ordre i subversió. Actes del col·loqui internacional*, ed. a cura de Jaume Pont i de Josep M. Sala-Valldaura. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1998.

¹⁷ Vegeu Joaquim Molas, «Necessitat i raons d'una proposta», dins *Op. cit.*, sobretot ps. 134–137.

¹⁸ Antònia Cabanilles, «La literatura de les dones i el cànon», *ibid.*, p. 227.

¹⁹ En concret els textos de Marta Segarra (*Notes entorn del cànon*) i de Jaume Martí-Olivella (*Del cànon i de la crítica*) que tracten el tema. *Ibid.*, ps. 217–223 i 257–263.

Les escriptores, però, segueixen les seves trajectòries, es posen nous reptes, noves utopies. Part del nucli de narradores de la generació del setanta publica les obres de maduresa al voltant de 1994, un any especialment significatiu. D'altra banda, es produeix un fenomen a constatar: el fet que escriptores d'altres gèneres, poetes, periodistes, crítiques o traductores, s'incorporen a la narrativa més enllà de l'edat cronològica, aspecte que denota que l'antic pressupòsit de «narrador/a pur» es trenca a favor d'una pluralitat de perspectives literàries riques i canviants.

Així cal citar en la dècada dels noranta: *Joana E.* (1992) de Maria Antònia Oliver, *La salvatge* (1994) d'Isabel-Clara Simó, *Dins el darrer blau* (1994) de Carme Riera; així com d'altres obres molt importants dins el panorama de la narrativa escrita per dones com: *El violí d'Auschwitz* (1994) de Maria Àngels Anglada; *La passió segons Renée Vivien* (1994) de Maria-Mercè Marçal; *Màrmara* (1994) de Maria de la Pau Janer; *La terra retirada* (1994) de Mercè Ibarz; *Cames de seda* (1995) de Maria-Mercè Roca; *La noia del temps* (1997) d'Eva Piquer; *Febre alta* (1998) d'Antònia Vicens; *Carrer Bolívia* (1999) de Maria Barbal; *Les cambres del desig* (1999) de Cèlia Sánchez-Mústich, entre moltes d'altres. Evidentment la temàtica s'ha ampliat, més ben dit: ja no coneix límits, com també s'ha trencat la idea d'una única identitat femenina, d'una veritat única per a la dona. Entre els temes tractats assenyalaria la reflexió sobre el passat històric col·lectiu, els talls transversals, en una nova forma de diàleg amb la història, i que trenca l'axioma d'història heretada única. Una reflexió, doncs, que pretén oferir noves visions de la realitat, en una línia coincident amb algunes narradores gallegues com Teresa Moure (per exemple a *Hierba mora*). Una forma de relat que potser deixa de banda la idea que la literatura pot propiciar un canvi social, com l'any 1968, però que parla dels compromisos personals i de les pròpies utopies. Alguns han parlat d'una nova idea de novel·la històrica; en alguns casos cal relacionar-hi l'ambició de mostrar-hi nous angles i perspectives; i potser la possibilitat de bastir una nova èpica, no desbanca la idea de l'heroi guerrer positiu.

En la darrera dècada s'han incorporat noves veus que han començat a ser conegudes. Noms com Núria Perpinyà, Roser Caminals,

Monika Zgustová, Lolita Bosch o Najat El Hachmi. El seu conjunt assenyala l'heterogeneïtat d'intencions i estils; algunes d'elles també apunten un nou element a considerar: la incorporació de veus provinents d'altres cultures i que adopten la llengua catalana i la seva cultura. Caldrà veure si algunes d'aquestes veus superen els camins dels premis i el negoci editorial, o en seran les seves víctimes. En tot cas són possibilitats obertes que caldrà seguir. És cert, però, que una allau tan important de novetats editorials porta a un cert col·lapse del sistema que és incapaç d'absorbir-les, de parlar-ne amb unes mínimes garanties.

Del que s'ha exposat es deriva una de les paradoxes del sistema literari actual, i és que l'evident incorporació de la dona a l'escriptura no implica una incorporació proporcional al sistema literari. Al cànon, a la valoració professional, a ser objecte d'atenció per part dels mitjans i la premsa especialitzada o a ser cridada a parlar o a formar part dels centres culturals.

La qüestió porta a pensar que, si bé és cert que habitualment s'obté (sempre em refereixo a les narradores), una remuneració material, aquesta mateixa producció no té, en canvi, el mateix nivell de remuneració simbòlica que els seus congèneres masculins. Un tema, el del poder simbòlic en la societat patriarcal, ben estudiat per Pierre Bourdieu,²⁰ en què destaca la seva aplicació al camp de l'art, la llengua, la literatura i la cultura. Per aquesta via molts dels «producte-llibre» no adquireixen mai el valor simbòlic necessari per esdevenir «obra d'art», i així difícilment podrà obtenir cap representativitat, mentre les seves autores, un cop consumides, són oblidades. Un motiu que s'ha produït, per exemple, sobre l'obra de les escriptores dels anys trenta, tal com revela l'estudi realitzat per Neus Real, que evidencia la tasca de recuperació que ha calgut fer i que s'inscriu, apunta en la justificació de l'obra, a la realitzada per les feministes des dels anys setanta ençà.²¹

²⁰ Pierre Bourdieu, *Intelectuales, política y poder*. Argentina: EUDEBA, 1a. ed. 1999; ed. consultada 2003, ps. 65-73.

²¹ Neus Real, *Dona i literatura catalana de preguerra*. Barcelona: PAM, 2006, p. 7.

Es tracta d'un tema central també en la reflexió teòrica realitzada per Maria-Mercè Marçal. A «Meditacions sobre la fúria» de 1993, un text clau, insisteix, en la necessitat de crear la genealogia de la literatura i de la cultura escrita per dones per deixar d'escriure amb tinta invisible, per deixar de ser «cooptades», «adoptades», «legitimades», sempre d'una en una i sense aparent relació entre unes i altres. I conclou: «No hi ha genealogia femenina, en la cultura, com no hi ha genealogia femenina en les famílies. Dit d'una altra manera: si entenem la història com aquell relat que se'ns ha transmès per tal de donar sentit al passat i que ens ha permès identificar-nos com a éssers pertanyents a una col·lectivitat i a una cultura, haurem de convenir que, en la versió canònica, tant el protagonisme com el punt de vista narratiu correspon exclusivament al sexe masculí, tot i que sovint el narrador es disfressa darrere l'omnisciència i la pretesa objectivitat que permet la gratificant perspectiva de Déu.»²²

De fet, la creació del Comitè d'escriptores, sota l'aixopluc del Centre Català del PEN Club l'any 1994, i la línia d'actuació iniciada treballa en aquest sentit, amb mostres més evidents –i visibles– perquè s'han transformat en llibre, com els dos volums que relacionen les escriptores catalanes entre elles i amb les escriptores d'altres cultures.²³

També ja es feia evident en aquell moment que tot i que el món acadèmic anava incorporant els estudis teòrics, sobretot, sobre el subjecte femení però també els pràctics, es corria el perill de convertir-se en un camp d'estudi integrat en l'engranatge acadèmic, però molt allunyat de la realitat social de les escriptores i dels centres de producció literària.²⁴

²² Maria-Mercè Marçal, «Meditacions sobre la fúria». Dins Maria-Mercè Marçal, *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. A cura de Mercè Ibarz. Barcelona: Proa, 2004, ps. 139-140.

²³ AA.DD. *Cartografies del desig*. A cura de Maria-Mercè Marçal. Barcelona: Proa, 1998 i AA.DD., *Memòria de l'aigua*. A cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Proa, 1999.

²⁴ Vegeu Neus Carbonell, *La dona que no existeix. De la Il·lustració a la Globalització*. Vic: Eumo Ed., 2003, sobretot l'anàlisi sobre el segle xx en el capítol quart i darrer «Un segle de feminisme». També, Lluïsa Julià, «Dins les paradoxes del sistema», dins *Nosaltres, les dones. Discursos i pràctiques feministes*. Ed. CEPC, 2005, ps. 147-157.

La pregunta, doncs, continua oberta: ¿pot prescindir l'escriptora d'una postura reivindicativa del seu subjecte? De la seva mirada bòrnia? Trobem postures ben diverses; des de la crítica al feminisme històric de Camille Paglia,²⁵ qui defensa un lligam estret entre dona i natura, a la postura de Judith Butler a partir de la qual s'ha posat en qüestió la mateixa naturalesa de «gènere», la seva bipolaritat ontològica, la qual ha marcat les regles de la feminitat i la masculinitat. També ha estat àmpliament discutit des de la política a la filosofia en el número que *Lectora* va dedicar als feminismes del segle XXI.²⁶ Però més enllà del necessari debat teòric, l'anàlisi sobre les pràctiques habituals en els sistemes literaris són diverses. Continua havent-hi una no igualtat tot i el sistema democràtic. Una minorització evident, sovint una banalització entorn el feminisme en el seu tractament «políticament correcte», tot i els avenços palpables i notoris de reconeixement.

La poesia. La creació de l'imaginari femení

*«Et sé i em sé, en el mirall fidel
del teu poema, aferrissadament
clivella pedra de silenci opac
—dona rèptil, dona monstre, dona drac,
com el cactus, com tu, supervivent.»*

MARIA-MERCÈ MARÇAL

El problema de la legitimació de la veu poètica femenina és molt més difícil que en la prosa: perquè el gènere ha quedat fora del circuit comercial, perquè en una tradició com la nostra basada en la poesia durant segles, en les darreres dècades la prosa ha desplaçat la poesia, sobretot des de la mort dels grans mestres en els anys vuitanta: Salvador

²⁵ Camille Paglia, *Sexual personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Traducció de Pilar Vázquez, Madrid: Ed. Valdemar, 2006 (primera edició anglesa, 1990).

²⁶ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of identity*. Nova York i Londres: Ed. Routledge, 1999. Vegeu la revista *Lectora. Revista de dones i textualitat* dedicada a «Feminismos del siglo XXI», Barcelona, 2006.

Espriu, Pere Quart, J. V. Foix... que va deixar una sensació d'orfenesa generalitzada i una mena d'ansietat per trobar la figura del «poeta nacional», representatiu i popular que, en part, va exercir Miquel Martí i Pol (1929–2003).

Davant aquesta tradició poètica masculina, s'alça la figura literària de Maria-Mercè Marçal (1952–1998), amb la seva obra, reivindicativa i reflexiva, i amb l'elaboració d'un discurs poètic consistent, amb voluntat ordenadora i genealògica. Sorgida del Grup del Mall el 1973, el fet de guanyar el prestigiós Premi Carles Riba de poesia amb *Cau de llunes* el 1976, la va situar, amb sols 24 anys, en el centre del panorama poètic. La seva figura va guanyar representativitat i autoritat, reconeixement públic i institucional, sobretot en la dècada dels noranta, fent trena i relleu a Montserrat Roig i a desgrat de les coincidències rellevants de les respectives morts, ocorregudes per la mateixa causa i a la mateixa edat, amb set anys de diferència.

Després de molts anys de reivindicació política feminista, Maria-Mercè Marçal va cenyir el seu feminisme cultural des de la «filosofia de la diferència» desenvolupat pel grup de filòsofes italianes,²⁷ i des de la reiterada constatació que la veu de les poetes era sistemàticament relegada a un segon terme i que sols es podia avançar des de la construcció del discurs femení propi, de l'imaginari femení i de la seva autoritat.²⁸ Així, un dels mecanismes habituals de la seva creació literària es basa a subvertir els elements femenins habitualment negatius –la lluna, la bruixa, la maternitat...– per convertir-los en elements marcadament positius i generadors de bellesa: «Hi havia una vegada, quan la lluna tenia llum pròpia...» D'altra banda, un dels seus propòsits va ser aglutinar la veu de les poetes vives i relacionar-les. Una de les seves obsessions va ser la de reconstruir els fragments d'aquella llengua matriarcal, sepultada, destruïda, sols visible en petits fragments i que posa en primer pla en el títol de la seva obra completa:

²⁷ Vegeu Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Ed. Riuniti, 1991.

²⁸ Sobre la idea d'autoritat, vegeu Maria-Mercè Marçal, «Fragments del discurs sobre l'autoritat femenina» (1997), dins *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, op. cit., ps. 167–169 en què reivindica la necessitat del mutu reconeixement i les seves bases.

Llengua abolida (1989). Una de les conseqüències va ser treballar per la cerca de les mares literàries, de la tradició poètica del segle xx on inscriure's. Així cal entendre els seus estudis i/o diàlegs poètics amb Maria Antònia Salvà, Clementina Arderiu o Rosa Leveroni, dins la tradició catalana, però també amb Sylvia Plath, Anna Ahkmàtova i Marina Tsvetàieva; i com a teló de fons, pel reconeixement general que havia obtingut i la capacitat de generar tradició: Rosalia de Castro, en la qual s'emmiralla.

Pel que fa a grups generacionals, no es produeix el mateix fenomen que en la narrativa, sinó que de manera gradual poetes nascudes als anys cinquanta, però també en dècades anteriors, es van donant a conèixer al llarg dels anys setanta i vuitanta. Els casos més paradigmàtics són els de Montserrat Abelló (1918) i Felícia Fuster (1921) que publiquen amb regularitat a partir de la dècada dels vuitanta; però també coincideixen als anys setanta, Maria Àngels Anglada (1930), Rosa Fabregat (1933) o Olga Xirinacs (1936) amb Marta Pessarrodona (1941) i Teresa d'Arenys (1952), les úniques que per edat s'incorporen d'una manera «normal» a la poesia. Teresa d'Arenys, pseudònim de Teresa Bertran, és sens dubte la més foixiana de les poetes. La seva obra destaca pel domini formal i la reivindicació del vers alat, fruit dels abismes interiors i d'un intens treball de depuració. Després dels anys vuitanta, ha tingut una edició molt irregular.

La producció de la resta contradiu la lògica successió generacional i posa en evidència la precarietat editorial, la importància nuclear del grup del Mall, i la manca d'articulació del panorama líric. De fet, l'antologia generacional *La nova poesia catalana* (1980) de Joaquim Marco i Jaume Pont, que marca el nou panorama poètic des de l'antologia de Castellet i Molas (1963), sols inclou Pessarrodona i Marçal, les més actives i incorporades a grups poètics.

Realment l'aparició de noves veus poètiques es produeix amb més força als anys vuitanta i primers noranta, sense respondre encara a cap lògica generacional i contradient la idea instaurada del jove poeta o que la poesia és cosa de joves. Un fet que repercuteix negativament en la recepció de les seves obres, com també el fet de viure lluny dels nuclis

urbans, sobretot de Barcelona, i de no mantenir relació estable o de formar part de grups poètics, cosa que sí marca la primera trajectòria de Pessarrodona, lligada al grup de Gabriel Ferrater, i de Marçal. Així, la irrupció de poetes com Maria Oleart (1929-1996) o Quima Jaume (1934-1993), d'obra breu i ja concluda, esdevé fora del sistema, ex-cèntrica, inclassificable, com també és el cas de la lingüista Renada-Laura Portet (1927) a la Catalunya Nord. Al País Valencià, també als anys vuitanta, es donen a conèixer Teresa Pascual (1952) i Anna Montero (1954), antologades a *Camp de mines. Poesia catalana del País Valencià 1980-1990*.²⁹

Altres poetes s'incorporen o escriuen amb més regularitat a partir dels anys vuitanta com: Josefa Contijoch (1940), Margarita Ballester (1942), Teresa Costa-Gramunt (1951), Montserrat Rodés (1951), Vinyet Panyella (1954), Cèlia Sànchez-Mústich (1954)... per aturar-me a les nascudes a la dècada dels anys cinquanta i en actiu, que han obtingut importants premis literaris i desenvolupen una tasca literària constant des de l'organització d'actes, festivals i altres formats per parlar i fer visible l'escriptora i la poeta. Moltes d'elles van ser incloses a l'antologia *Paisatge emergent. Trenta poetes catalanes del segle xx*.³⁰ Aquesta antologia va marcar un punt d'inflexió dins el panorama poètic femení perquè intentava una genealogia històrica activa, tot començant per Maria Antònia Salvà i acabant amb Anna Dodas (1963-1986), la poeta assassinada als 24 anys, i Margalida Pons (1966). De fet continuava ja dos esforços importants en aquest sentit: les antologies, producte d'unes tertúlies poètiques celebrades a València, *Les veus de la medusa. Vint-i-una poetes valencianes* (La Forest d'Arana, 1991) i *Survivors* (Institute of North American Studies, 1991), una breu antologia que recollia algunes de les veus més significatives del moment i també històriques a càrrec de Sam Abrams, qui ofereix traduccions dels poemes. I aquest tema, el de la traducció, és un dels handicaps importants per al coneixement de les poetes, solament traduïdes esporàdicament fruit de Festivals Interna-

²⁹ *Camp de mines. Poesia catalana del País Valencià 1980-1990*. Edició i pròleg de Francesc Calafat. València: Ed. de la Guerra, 1991.

³⁰ Montserrat Abelló, Neus Aguado, Lluïsa Julià i Maria-Mercè Marçal, *Paisatge emergent. Trenta poetes catalanes del segle xx*. Barcelona: Ed. de La Magrana, 1999.

cionals o trobades poètiques que veuen la seva publicació en revistes especialitzades i plaquettes de distribució molt restringida. L'ús d'internet sembla afavorir, ara, la seva lliure circulació.

Després de *Paisatge emergent* han aparegut altres antologies que marcaven un panorama més ampli, gairebé amb voluntat d'exhaustivitat. Em refereixo a *Contemporànies. Antologia de poetes dels Països Catalans* (1999) a càrrec de Vinyet Panyella, i *Antologia de poesia catalana femenina* (2003) a cura de Carme Riera. Aquestes antologies han marcat sens dubte la presència de les poetes en el panorama literari català.³¹ L'aparició de les poetes nascudes els anys seixanta que han obtingut premis de renom com Dolors Miquel (1960), Ester Xargay (1960), Susanna Rafart (1962), Anna Aguilar-Amat (1962), Maria Josep Escrivà (1968) o Gemma Gorga (1968) que s'han donat a conèixer als anys noranta i desenvolupen una obra ben personal.

Perquè ser incorporades a la tria que implica tota antologia és gairebé un dels fets més importants per ser visible en un cert context. Com constatarem l'any 1999 a «Diferencia y/o normalización: la poesía catalana de los últimos treinta años»,³² en les antologies generals, la poeta sempre hi té una escassa representació. I el criteri de «l'excel·lència», que en part ha vingut a suplir el del «valor literari», torna a emmascarar el pretès punt de vista neutre inexistent. El sistema d'antologia és, però, també molt feble, perquè al capdavant reflecteix el gust de l'antòleg i un cert panorama de veus emergents del moment, tot i que és evident la voluntat de marcar una línia lírica o generacional.³³ En tot cas, en les antologies pretesament generalistes, la presència de les poetes és ínfima,

³¹ Cal dir que la primera antologia de la postguerra és de l'any 1975. Es tracta de *Les cinc branques (Poesia femenina catalana)*. Engordany, Andorra: Ed. Esteve Albert i Corp, que, amb voluntat compiladora, des de l'edat mitjana van realitzar Esteve Albert, Roser Matheu, Octavi Saltor, Antoni Sala-Cornadó i M. Assumpció Torras.

³² Vegeu nota 12.

³³ En són exemples Ernest Farrés, *21 poetes del XXI. Una antologia dels joves poetes catalans*. Barcelona: Ed. Proa, 2001 (de 21 poetes s'inclouen Antònia Arbona, Maria José Escrivà i Júlia Zabala. Cap de Catalunya); Manuel Guerrero, *Sense contemplacions. Nou poetes per al nou segle*. Barcelona: Ed. Empúries, 2001. (No hi és antologada cap veu de dona) o *Imparables*. Una antologia a cura de Sam Abram i Francesco Ardolino. Barcelona: Ed. Proa, 2004 (incorpora dues veus de dones entre les nou seleccionades).

en una proporció d'una o dues per cada deu poetes homes.³⁴ Fet que justifica les de gènere. La darrera apareguda és *Eròtiques i despenitades*, del 2008. Una antologia que incideix en el vessant passional i eròtic a càrrec d'Encarna Sant-Celoni, també poeta i narradora.³⁵

Des de l'any 2003 i gràcies a un conveni amb la Diputació de Barcelona el feminisme ha recuperat un espai emblemàtic a la ciutat de Barcelona. Es tracta del Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison obert a tot tipus d'iniciatives, cursos i tallers i en què la poesia, recitals o presentació d'obres, hi té una presència rellevant.

Coda: Les veus emergents

Vull acabar aquest recorregut per força incomplet per la poesia apuntant l'auge creatiu que es produeix des de l'inici del segle actual i la incorporació, ara sí de forma natural, de les joves generacions i d'unes poètiques vitals, poc convencionals, de joc i gaudi, iròniques o reflexives. D'una banda, cal assenyalar l'antologia *Vint-i-una i una poetes per al segle vint-i-u*, realitzat a Mallorca per Alícia Beltran i Pere Perelló, també poetes. Entre les seleccionades: Antònia Arbona (Sóller 1970), Júlia Zabala (València 1975) o Maite Brazales (Sineu 1977), totes elles nascudes als anys setanta. I encara cal citar entre les veus emergents que han acaparat l'actualitat literària més recent, han obtingut els principals premis per a joves com l'Amadeu Oller o el Memorial Anna Dodas, o d'altres com l'Ausiàs March de Gandia i els Premis de la Crítica dels Escriptors Valencians, a banda de desenvolupar una activa tasca en l'organització de recitals, revistes i altres formats poètics a: Núria Martínez Vernis (Barcelona 1976), Mireia Calafell (Barcelona 1980), Isabel Garcia Canet (Pego 1981), Laia Noguera (Calella 1983) o Àngels Gregori (Oliva 1985).

³⁴ Recollint un títol d'Hélène Cixous, Maria-Mercè Marçal en parlava a «Més enllà i més ençà del mirall de la Medusa», dins Maria-Mercè Marçal, *Sota el signe del drac*, op. cit., ps.155-166.

³⁵ *Eròtiques i despenitades. Un recorregut de cent anys per la poesia catalana amb veu de dona*. A càrrec d'Encarna Sant-Celoni. Tarragona: Ed. Arola, 2008.

2.

DONES: AUTORES I PROTAGONISTES DE LA LITERATURA INFANTIL I JUVENIL

GEMMA PASQUAL i ESCRIVÀ

«No neixes dona, arribes a ser-ho.»

SIMONE DE BEAUVOIR

La literatura infantil i juvenil és una creació relativament nova en el món de la literatura, tant com el concepte d'infantesa, que ha anat canviant al llarg dels temps. Peter Hunt, en la seva obra *Criticism, Theory & Children's Literature* (1991) afirma que el concepte *Children's Literature* és una contradicció de termes, ja que és una literatura imposada als nens i nenes, però controlada i creada pels adults. Tot i que molts escriptors i escriptores es resisteixen a ser encasellats perquè prefereixen parlar de literatura, a seques i amb majúscules, no podem negar que existeix aquest gènere que va especialment adreçat al jovent. Es va trigar molt fins que els nens i les nenes van començar a ser mirats com a éssers específicament diferents i no com adults en miniatura.

Els contes, transmesos oralment o en forma impresa, formen part del llenguatge dels nens i les nenes i són un poderós recurs didàctic a través del qual els adults realitzen la socialització de les noves generacions, a la vegada que transmeten els seus valors. Si bé la primera funció que té la literatura és fer gaudir de les històries, dels personatges, de la màgia, etc., és a través del conte i de les identificacions que els nens i les nenes estableixen amb els distints personatges com es van interioritzant conceptes i, en molts casos, es van generant estereotips.

La literatura no és neutra, transmet ideologia i models, i reflecteix la ideologia de l'autor o l'autora.

Tot i que les temàtiques de què tracta aquest gènere són variades, una de les transformacions que ha d'afrontar la literatura infantil i juvenil actual és el canvi en els rols de les dones i els homes en la societat, i els estereotips arrelats en els anomenats contes tradicionals. En general, els clàssics d'aquest gènere solen situar les dones en rols passius i relacionats amb la llar i la família. El protagonisme femení en els contes, per ambigu i polisèmic que resulti, no es correspon amb igual protagonisme en la vida real. Com manté Lissa Paul en el seu article «Enigma Variations: What Feminist Theory Knows About Children's Literature», els nens i les nenes que apareixen en la literatura infantil i juvenil, com les dones que han estat retratades en la literatura tradicional, són desvalguts i dependents; criatures que no solen ser el centre de l'acció d'una manera activa sinó que pateixen les conseqüències de les accions d'altres, i que apareixen quasi sempre atrapats, econòmicament i lingüísticament, en contextos tancats (cases, aules, jardins), i en trames que se centren bàsicament en històries secretes i en el contingut d'aquestes trames: el menjar, la roba, els objectes domèstics o les relacions socials. Fins i tot en les trames més subversives es retrata un món ideal i estereotipat per a la infància.

Històricament, el fet d'escriure ha estat vist com una pràctica inútil per a les dones i com la usurpació d'un dret que no els pertany. Virginia Woolf diu: «Crec que passarà encara molt de temps abans que una dona pugui asseure's a escriure un llibre sense que sorgeixi un fantasma que ha de ser assassinat, sense que aparegui la pedra contra la qual estavellar-se.»

El paper de la dona com a literata ha sofert una transformació important els dos últims segles. Al llarg del segle XX i en el XXI assistim a l'entrada massiva de la dona en l'àmbit literari. Això és degut a una sèrie de transformacions d'índole social, econòmica i ideològica. No obstant això, segles enrere, la dona ha tingut molt difícil poder formar part de l'àmbit literari. Però, tot i les restriccions imposades per la seva condició genèrica, hi ha hagut dones que s'han enfrontat

a la seva època, dedicant-se a l'ofici de lletraferides, també a la literatura infantil i juvenil. Aquestes dones escriptores són una excepció dins un món cultural adscrit als homes. Com afirma Alison Lurie, mentre la literatura es trobava quasi exclusivament a les mans dels homes, eren les dones les que inventaven i transmetien oralment les històries.

Anem a pams i analitzem el paper de la dona com a protagonista i també com a autora de literatura infantil i juvenil. Fem una mica d'història.

L'esperit dels romàntics i la seva feina de recuperació del folklore popular va ser la principal font de recursos de les lectures inicials. El francès Charles Perrault (1628-1703) es va dedicar a recuperar i reescriure els textos de la tradició oral –rondalles, contes, cançons–, relats populars francesos i també la tradició de llegendes cèltiques i narracions italianes. I així el 1697 va publicar a França els seus *Contes del passat*, que va subtitular *Contes de mamà Oca*. Entre d'altres, en aquest recull de contes trobem una de les figures femenines més populars de la literatura infantil contemporània: la Ventafocs. El personatge procedeix d'un antic relat xinès, potser del segle IX dC. Un símbol femení relacionat amb la feina ben feta, sense recompensa, amb què s'ensenya que només la màgia i el matrimoni seran capaços de modificar la condemna domèstica de les dones. En aquest recull de Perrault també podem trobar *La Caputxeta*. Cap d'aquests contes no va ser pensat per a nens i nenes. Aquestes i altres històries semblants eren faules morals adreçades a les joves adolescents per prevenir-les dels llops que podien atemptar contra la seva virtut.

A França es va posar de moda un nou gènere on les protagonistes també eren dones, però aquesta vegada màgiques: el conte de fades literari. Nombrosos autors i autores es van dedicar a la pràctica d'aquest gènere, inspirant-se tant en la tradició popular com en fonts literàries franceses i estrangeres, així com en la seva pròpia imaginació. Les dones van dominar el conjunt de la producció. Set autores: Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame de Murat, Madame Durand, Madame d'Auneuil i Madame

d'Aulnoy, enfront de tres autors: Charles Perrault, Préchac i Jean de Maill, van configurar el moviment literari de les *Conteuses*.

Madame d'Aulnoy (1650-1705) és considerada com la iniciadora d'aquest gènere, amb la publicació de *L'Île de la Félicité*, inclòs en la seva novel·la *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*, el 1690. D'altra banda, és la primera autora que inclou la paraula *fada* associada al conte en el títol d'una obra seva: *Les Contes des Fées*, el 1697.

En un context desfavorable per a la dona, on se li imposava la domesticitat i la passivitat intel·lectual, les *Conteuses* es van llançar a l'escriptura de contes de fades, i pràcticament van arribar a monopolitzar aquest gènere i a crear-se un lloc en la vida cultural de l'època. Aquestes dones eren conscients de la doble hostilitat que suscitava la seva condició femenina i el gènere que practicaven, tot i això mai no es van comprometre en una polèmica oberta amb els teòrics del seu temps. Van adoptar així una posició ambivalent de defensa i distanciament del gènere. Algunes d'elles van ser allunyades de la cort a províncies, convents o exilis. En tot cas, amb la seva obra totes elles van voler demandar un espai en el món literari del moment i un lloc d'afirmació de la seva condició de transmissores d'una cultura femenina moderna.

Però les narracions que realment van triomfar a tot Europa van ser les de *Les mil i una nits*, que es van traduir al francès en onze volums entre el 1704 i el 1717. Una sèrie d'històries i contes hindús, perses, abissinis, egipcis, amb una estructura que dona unitat a aquesta extensa obra: el relat de la filla del visir, la protagonista Xahrazad, una dona a qui agradava molt llegir, culta i intel·ligent que es veu obligada a explicar històries, a mantenir sempre viu l'interès del cruel soldà i així amb la seva creativitat, astúcia i saviesa aconseguirà salvar la vida.

Al segle XVIII s'esdevenen un munt de canvis en tots els àmbits que forçosament havien d'afectar, i molt profundament, les actituds de la societat amb els nens i les nenes, el plantejament de com havien de ser tractats, i en conseqüència tota la literatura que anava destinada a ells.

El 1758, Madame Leprince de Beaumont (1711-1780) va publicar el primer format de revista per a nens i nenes titulada *Le Magasin des Enfants*. En aquesta revista es publicaven historietes morals i relats amb els quals es pretenia inculcar als nens i les nenes l'esperit cartesià i fer-los súbdits de l'imperi de la raó. La imaginació i la fantasia semblaven quedar proscrietes. Sota la influència de les teories de Locke la Beaumont va publicar un dels seus contes més famosos, *La belle et la bête*. El propi títol ja posa de manifest la importància de la bellesa com un valor màximament femení. L'autora també cau en la imatge tradicional de la dona: submissa a les ordres d'un home. Primer del seu pare i després de la seva parella.

Aquesta recerca d'una literatura específica, amb la qual es pretenia complaure tant com instruir el jovent, va provocar imitacions però també va crear polèmiques amb homes destacats com el pensador francès Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), que el 1762 va publicar una obra d'extraordinària transcendència per a la literatura infantil: *Émile*.

Si Locke volia una educació més racional i liberal, Rousseau volia una educació totalment nova. *Émile* és el personatge que mostra les teories de Rousseau, l'alumne imaginari i perfecte en el qual es plasmen les noves doctrines. El nen ha de recórrer totes les etapes que en el seu desenvolupament ha recorregut la humanitat, i és per això que ha de comptar amb la millor mestra: l'experiència.

Al final d'aquesta obra, *Émile*, l'adult ideal, troba la dona que li correspon, Sofia. Rousseau exposa així les seves idees sobre la condició femenina, que ha de ser dèbil i passiva, en contraposició a la de l'home, fort i actiu. Segons la seva opinió, l'educació de la dona ha de fomentar l'amabilitat i el coneixement de les tasques domèstiques. Mary Wollstonecraft (1759-1797), escriptora feminista anglesa, que pertanyia al cercle dels radicals i contemporània de Rousseau, va refutar les concepcions educatives rousseauianes en un llibre paradigmàtic, *Vindicació dels drets de la dona* (1792), que constitueix un dels textos fundacionals del feminisme.

Els filòsofs i els pensadors de l'època van començar a considerar que els nens i les nenes necessitaven la seva pròpia literatura, amb

finalitats didàctiques, és clar. D'aquesta manera, el didactisme i la tendència moralitzant es van apropiari quasi per complet de la literatura infantil i juvenil en les últimes dècades del segle XVIII.

A la primeria del segle XIX, el romanticisme i el seu exalçament de l'individu van afavorir l'auge de la fantasia. Nombrosos autors i autores van cercar en la literatura popular la font d'inspiració i van rastrejar, als llocs més remots dels països respectius, antigues llegendes que van recuperar per als nens i nenes. Així van sorgir al començament d'aquest segle grans escriptors i escriptores, que es convertirien amb el pas dels anys en clàssics de la literatura infantil.

Jakob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) i Wilhelm Karl Grimm (1786-1859) van escriure dos volums de contes titulats *Kinder-und Hausmärchen* ('Contes per a la infància i la llar') (1812-1822) en els quals surten personatges que es farien famosos arreu del món. En aquest recull trobem 61 personatges femenins amb poders sobrenaturals en contraposició a 21 masculins. Si comparem els contes de Perrault amb els dels germans Grimm, trobem dos models dominants: el de la bella esperant el príncep encantador; aquest és el cas, entre d'altres, de *La Bella Dorment* o *La Blancaneus*, nobles princeses condemnades a dormir o al silenci, per ordre d'una madrastra, un pare o una fada bona. Mentre els homes lluiten per salvar-se o imposar el seu poder com *El petit Polzet* o *El sastre valent*. Les dones manifesten poca iniciativa, en els contes del germans Grimm, potser que s'aboquin de vegades a perilloses aventures, però només per salvar un ésser estimat i mai per conquerir algun avantatge com el poder o la posició social. I el segon model: el de la Madrastra malvada, com si l'única mare bona hagués de ser morta. Fins al segle XIX, el part era una de les causes principals de mortalitat per a les dones. A més a més d'injust, el tractament femení en els contes és ingrati, si tenim en compte que les dones van desenvolupar un paper molt actiu en la seva transmissió oral. Dorotea Wild (sogra de Wilhelm Grimm), i les germanes Jeanette i Amalie Harsenphlug, també part de la família, van aportar una gran part dels relats que després serien modificats pels germans Grimm, per raons religioses o comercials.

Hans Christian Andersen (1805-1875) no solament va ser influït per Perrault i pels Grimm, sinó també pels germans Orsted. Andersen, a diferència dels seus predecessors, es limita a agafar prestades les idees dels contes populars, que li proporcionen un punt de partida per posar en marxa la seva imaginació. Ell no vol ser en cap moment moralitzant; encara que els seus contes porten un missatge, aquest és imprecís i velat.

Els seus *Eventyr i færtalte för barns* ('Contes per als nens', 1835) van gaudir d'un èxit impressionant, i no va deixar de publicar durant tota la seva vida. En els contes d'Andersen les dones ocupen un lloc preponderant: *La petita venedora de llumins* (1845), *La història d'una mare* (1848) o *Ditona* (1836), fins al punt que en alguns no trobem la presència masculina. En *La Petita Ondine* (1835), els homes estan quasi absents. Fins i tot el príncep, que hauria de ser un personatge important, manca d'existència autònoma. A més a més, Andersen inverteix els papers convencionals dels personatges fent que sigui la protagonista qui salvi el noi. Encara que és un gran avenç per a l'època, tot i així, les protagonistes femenines continuen mantenint l'estereotip tradicional.

L'àvida resposta dels nens i les nenes als mites i contes de fades va fer suposar que les seves ments posseïen una il·limitada capacitat d'imaginació i que podien passar sense cap dificultat de la realitat a la fantasia. Es creia que els contes eren útils per educar els nens i les nenes de totes les classes socials, i es va transformar en un model literari per a la cultura occidental, mentre es difuminaven els prejudicis enfront de la fantasia.

En la segona meitat del segle XIX, el discurs socialitzador de la literatura infantil i juvenil va experimentar un fort canvi en el món anglosaxó. George Mac Donald, Oscar Wilde i el nord-americà L. Frank Baum van utilitzar el conte de fades com un espill radical per reflectir el que els semblava fals en el discurs dominant sobre les maneres, els costums i les normes de l'època, fins a alterar l'especificitat del gènere. Van impulsar així la necessitat de modificar i reordenar les relacions socials qüestionant l'arbitrarietat de la norma autoritària. Van introduir, per tant, la subversió del món per l'esperança. La seva intenció

va ser alliberar els nens i les nenes del perjudici que, segons la seva opinió, els causava el conte tradicional.

Però la suprema combinació de fantasia i humor la va aportar Charles Ludtwige Dogson (1832-1898), més conegut pel seu pseudònim Lewis Carroll, en *Alicia al país de les meravelles* (1865). L'autor «en un desesperat intent de crear una nova forma de gènere feèric», segons les seves pròpies paraules, es va allunyar del model victorià i va construir un relat on la fantasia és portada al límit i actua de manera alliberadora: al contrari del que passava en els contes de fades tradicionals, la imaginació desenfrenada és un subtil vehicle per parodiar diversos aspectes de la realitat social i no està al servei d'un propòsit moralitzador.

En la segona meitat del segle XIX es va consolidar la novel·la de viatges i aventures on apareixen els grans conreadors d'aquest gènere. Robert Louis Stevenson (1850-1887) va escriure *L'illa del tresor* (1883), Rudyard Kipling (1865-1936) va publicar *El llibre de la selva* (1894). També novel·les de ciència-ficció: *De la Terra a la Lluna* (1865) de Jules Verne (1828-1905). I Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) va publicar la seva magistral *opera prima*: *Frankestein o el Modern Prometeu* (1818). Aquestes obres, malgrat que no anessin dirigides a cap públic en concret, van obtenir un ressò molt destacat entre els lectors més joves.

D'aquesta manera, el segle XIX, que havia començat amb una literatura infantil i juvenil bastida a partir d'un món màgic poblat de follets, fades, fantasmes i bruixes, finalment va oferir als nens i les nenes una literatura que es beneficiava de l'evolució científica de l'època i fins i tot s'hi avançava.

El 1868, Louise May Alcott (1832-1881) va publicar *Little Women*. El 1880, una mica abans de la mort de l'autora, els seus editors en van suprimir capítols sencers per donar tot el protagonisme a les històries amoroses i silenciar qualsevol indicatiu de denúncia social. En realitat, *Donetes* és menys edulcorada i més mordaç. Simone de Beauvoir (1908-1986) va confessar en *Memòries d'una jove formal* (1958) la seva admiració per la protagonista Jo, amb qui deia compartir «el rebuig de les tasques domèstiques i l'amor pels llibres».

Les bombolles de les faules en les quals el príncep sempre és virtuós i valent i la dona sempre bella i indefensa, van persistir fins a l'arribada de la Primera Guerra Mundial. Llavors, la realitat va transformar la faula i les dones van sortir dels seus castells a treballar, a estudiar i a conèixer món.

La concepció d'una literatura dirigida específicament al públic infantil i juvenil esdevé un fenomen característic del segle xx. Les transformacions socials que van comportar la industrialització, un model social nou que propugnava l'escolarització com a dret comú i l'aparició de corrents ideològics i pedagògics nous, van fonamentar l'interès per crear uns textos específics a les necessitats i les possibilitats dels seus lectors.

En el període que va des del començament del segle fins a la Primera Guerra Mundial, diferents autors i autores van assolir la fama i les seves obres una gran difusió. Destaquem la narradora sueca Selma Lagerlöff, premi Nobel de literatura, amb *El Meravellós Viatge de Nils Holgersson a través de Suècia* (1906), i J. M. Barrie, amb *Peter Pan i Wendy*, avui convertits en clàssics de la literatura infantil i juvenil.

Un dels llibres més interessants i potser menys coneguts és la novel·la *Anne de Green Gables* (1908), de Lucy Montgomery (1874-1942), considerada com una obra clàssica de la literatura infantil i juvenil canadenca. L'autora, mitjançant la protagonista femenina Anne Shirley, fa una reivindicació femenina en una època en què abundaven els estereotips de nois en la literatura juvenil. De fet, el feminisme de l'escriptora es posa de manifest quan va dir en una entrevista: «No m'agrada ser igual als homes. Prefereixo mantenir la meva superioritat.»

La fi de la Primera Guerra Mundial obre nous camins a les escriptores de literatura infantil i juvenil. En la revista anglesa *Home* es van publicar, a partir del 1919, els primers contes del *Guillem Brown*, de Richmal Crompton (1890-1969). El 1924, la publicació dels relats d'Enid Blyton van marcar l'expansió definitiva dels llibres infantils i juvenils. Apareixen, amb un èxit inesperat, els seus dos primers títols: *The Enid Blyton Book of Fairies*, seguit de *The Zoo Book*, començament

d'una trajectòria de vora quaranta anys, en els quals l'autora publicarà centenars de títols.

Tot i que la fantasia i l'aventura continuaran sent gèneres recurrents i populars, a la vegada que no dirigits exclusivament al públic juvenil –Michael Ende, Antoine de Saint Exupéry, J. R. R. Tolkien–, els canvis històrics i socials –la Segona Guerra Mundial, la marginalitat urbana, els conflictes racials– provoquen el naixement d'un corrent de realisme crític. Els gèneres de la literatura *adulta* són readaptats i reinterpretats en clau infantil i juvenil. Així, els joves lectors aprenen a entendre el món per si mateixos, alhora que agafen com a referent literari uns textos que, per la seva codificació, els han de preparar –quan arribi el moment– per introduir-se en altres lectures més exigents.

A Suècia es va produir, als anys trenta, una gran discussió sobre els mètodes pedagògics. El 1945, Astrid Lindgren (1907–2002), va publicar *Pippi Langstrumpf*, una de les heroïnes modernes de la literatura infantil: la nena lliure, generosa i que mai no s'avorreix. Es va atrevir a qüestionar el raonament dels adults en una època en què els nens, i sobretot les nenes, només tenien l'opció d'obeir. Als anys setanta, el moviment feminista va rescatar aquest personatge com a model. Astrid Lindgren va renovar la indústria de la literatura infantil i juvenil i es va convertir en una escriptora volguda en tot el món; va passar 25 anys donant suport i estimulament a joves escriptores. En aquesta època van aparèixer figures reconegudes de la literatura infantil i juvenil escandinava, com ara Lennart Helsing, Åke Holmberg, Gösta Knutsson o Tove Jansson (1914–2001), autora dels *Mumins* (1945). Aquesta escriptora i artista plàstica fina va crear un món paral·lel, màgic, amable i sorprenent, habitat per Mumintrull i la seva família. Jansson va fer una aportació nova i audaç al folklore nòrdic: si fins llavors el trol era un personatge terrible, destarotat i ximple, amb aquestes novel·les van començar a identificar-se amb éssers que resulten commovedors i nobles. Els seus famosos Mumins, sense venir dels països centrals ni de la multitudinària comunitat angloparlant, van aconseguir enderrocar les fronteres escandinaves i el mateix món dels llibres.

A partir dels anys setanta, els canvis polítics van modificar la societat, el concepte de família es va ampliar a models nous: mares solteres, pares separats o absents, homes amb fills, etc. Alguns autors i autores van optar per mostrar en els seus llibres aquesta realitat. Aquesta tendència pot observar-se en alguns escriptors i escriptores, com la nord-americana Beverly Cleary (1916), qui va triar l'optimisme com a teló de fons en famílies amb dificultats en *Ramona i el seu pare* (1975). Betsy Byars (1928) escriu *Les preguntes de Bingo Brown* (1988), on es mostra el conflicte intern d'un noi en ple creixement i en procés de maduració. Katherine Paterson (1932) mostra la vida moderna d'una família que rebutja viure a la gran ciutat i s'instal·la al camp en *Un pont cap a Terabithia* (1977).

A Europa, els autors i les autores no es van sentir obligats a brindar sortides morals als seus lectors. La sueca Maria Gripe (1932) va consagrar una trilogia dedicada a *Elvis Karlsson* (1972), un nen anomenat així en homenatge a Elvis Presley. Elvis és incomprès pels seus pares, i la soledat i la indiferència que envolten la seva vida és una crítica de l'autoritat paterna i les seves responsabilitats.

De la tradició irònica i burleta anglesa prové Roald Dahl (1916-1990). *Les bruixes* (1983) o *Matilda* (1988) és una de les seves últimes obres. Una característica d'aquesta petita heroïna és el seu fort sentit de la justícia i del deure de protegir els més dèbils. Aquest autor, sempre transgressor, es mostra irreverent fins i tot en allò que és considerat més sagrat en el camp de la literatura infantil i juvenil, els contes de fades. Sota la ploma de Dahl, les protagonistes femenines dels contes es rebel·len: la Ventafocs planta el príncep blau i es casa amb un venedor de melmelada; la Caputxeta usa revòlver, mata el llop ferotge i es fa un abric amb la seva pell, i el que és encara pitjor, un dels tres porquets li demana ajuda i no només mata aquest segon llop sinó que surt del bosc amb un maletí de pell de porc. Roald Dahl diu: «Quan es tracta d'escriure literatura clàssica infantil, les dones passen la mà per la cara als homes. Si són bones quan es tracta d'escriure novel·la, encara ho són més quan s'han d'escriure històries de misteri, però allà on són més bones és en els llibres per a infants...»

En el gran mosaic de tendències de la literatura infantil i juvenil, també hi ha escriptores que s'han apropiat al realisme, als problemes dels adolescents, com Judy Blume en *Are You There God? It's Me, Margaret* i en *Then Again, Maybe I Won't* (1970), Susan E. Hinton en *The Outsiders* (1967) i *Rumble Fish* (1975), novel·les portades al cine amb gran èxit per Francis Ford Coppola el 1983. Tot i això, en alguns estats dels Estats Units estan prohibides les obres d'aquesta autora. Els editors de Susan E. Hinton la van animar a utilitzar només les inicials del seu nom, pensant que en semblar masculí, els joves triarien els seus llibres, especialment si aquests tractaven d'aventures o esports. Una altra autora per considerar és Christine Nöstlinger (1936), amb moltes obres en el seu haver, entre les quals destaca *Konrad o el nen que va sortir d'una llauna de conserves* (1977). Nöstlinger és una dels màxims exponents de l'anomenat realisme crític, que a través de l'humor i la fantasia tracta de denunciar les injustícies socials del món que ens envolta.

Pionera en una literatura infantil alternativa, Adela Turin va fundar el 1972 a Milà l'editorial Dalla parte delle bambine, que proposa uns models de situacions, relacions i rols distints dels que imperen en la literatura infantil a l'ús. Els seus personatges femenins sorprenen perquè no esperen ser salvats pels masculins. És més, són noies actives, enginyoses i valentes. Entre els títols publicats trobem *Artur i Clementina*, de la qual és coautora la mateixa Turin i Nella Bosnia. *Clementina* és l'antípoda de la *Ventafocs*, de la *Bella Dorment*. Representa la superació de les actituds i dels rols poc alliberadors i tolerants.

A la primeria del segle XXI, el mercat infantil i juvenil és un dels més dinàmics del món editorial. Les lectures escolars deixen pas als llibres d'oci, principalment a les sèries. L'exemple més destacable, l'obra de l'escriptora escocesa J. K. Rowling (1965), autora de la sèrie de *Harry Potter*. Ella també va evitar signar com a Joanne Elizabeth, perquè un neutre com J. K. Rowlings esquivaria els prejudicis contra la literatura fantàstica femenina que encara existeixen. Des de la publicació del seu primer títol *Harry Potter i la pedra filosofal* (1997), són set els llibres que componen la sèrie on es narren les aventures d'aquest

famós jove mag. Aquesta obra s'ha convertit en un *best-seller*. Tot i l'equilibri entre homes i dones, els personatges de Harry Potter, segueixen els estereotips sexuals bàsics, i es poden diferenciar les característiques psicosocials de cadascun d'ells segons el seu sexe. Els nois continuen tenint un paper fonamental i els seus valor, lleialtat, astúcia, inclinació a l'aventura, fan que el lector s'identifiqui amb un d'ells. D'altra banda, les noies (i personatges femenins en general), acompleixen rols de summa importància, però continuen associades amb debilitat, emotivitat, i amb un nou estereotip, el d'alumnes aplicades i una mica setciències. És impossible aïllar-se del món en escriure una novel·la, però és important ser conscient de l'impacte que pot causar el que s'escriu en la societat, encara que és evident que J. K. Rowling no podria ni imaginar l'èxit que assoliria la seva obra i com ajudaria a fomentar la lectura entre milions de nois i noies de tot el món.

Hem fet un tast de la història de la literatura infantil i juvenil, ara ens aturarem una mica a casa nostra. Als Països Catalans la literatura infantil i juvenil ha seguit les tendències de la resta del món, han estat nombrosos els autors i les autores que han conreat aquest gènere. Per a Victoria Fernández, directora de la revista *CLIJ*, la literatura infantil i juvenil catalana viu una situació d'un cert estancament, després de la gran renovació que es va viure entre els anys seixanta i vuitanta, gràcies a una encertada política de traduccions i a l'èxit d'autors com ara Josep Vallverdú (*Rovelló*), Sebastià Sorribas (*El zoo d'en Pitus*), Joaquim Carbó (*La casa sota la sorra*), Emili Teixidor (*Cor de roure*), Joles Sennell (*La guia fantàstica*), Miquel Descot (*Bestiolar de la Clara*) o Jordi Sierra i Fabra (*El temps de l'oblit*), entre d'altres.

Però que tots aquests noms d'homes no ens porten a engany, perquè al nostre país és llarga la llista d'autores que es dediquen a la literatura infantil i juvenil, com Maria Lluïsa Amorós, Mercè Arànega, Monserrat Beltran, Maria Àngels Bogunyà, Teresa Broseta, Mercè Canela, Montserrat Canela, Maite Carranza, Antònia Carré-Pons, Rosa Maria Colom, Flavia Company, Mercè Company, Teresa Duran, Maria Enrich, Montse Galícia, Dolors Garcia Cornellà, Àngels Gardella, Empar de Lanuza, Gemma Lienas, Glòria Llobet, Gemma

Lluch, Elena O'Callaghan, Anna Manso, Hermínia Mas, Marta Molas, Anna Maria Muntaner, Eva Piquer, Núria Pradas, Maria Carme Roca, Marina Rubio, Care Santos, Màriam Serrà, Eva Santana, Anna Tortajada, Anna Vila, M. Dolors Pellicer, Pepa Guardiola, M. Jesús Bolta, Rosa Serrano, Isabel Marín, Eulàlia Canal, Gemma Sales, Lola Casas o Adela Ruiz, entre d'altres.

De totes elles destacarem dues escriptores a tall d'exemple pel resò que han tingut les seves obres amb protagonistes femenines, no solament al nostre país sinó més enllà de les fronteres.

Maite Carranza (Barcelona, 1958), que ha encertat amb el gènere de moda, la literatura fantàstica. Amb el nom de *La guerra de les bruixes* (Edebé 2006-2007) s'agrupen *El clan de la lloba*, *El desert de gel* i *La maledicció d'Odi*, trilogia traduïda a una dotzena de llengües. Segons paraules de la mateixa autora, «és una història d'iniciació i una història de dones sàvies que, per mitjà de la tradició oral, transmeten els seus coneixements i poders. I potser és això el que volia reivindicar: les dones que van viure perseguides i van ser considerades perilloses perquè dominaven aspectes de la natura com curar, el poder de les herbes, les pedres, els animals».

I Roser Capdevila (Barcelona, 1939), la mare de *Les tres bessones*. El 1983, inspirant-se en les seves filles va crear uns personatges que s'han convertit en un clàssic de la literatura, l'Anna, la Teresa i l'Helena, les conegudes i estimades tres bessones, són entremaliades, divertides, imaginatives, alhora que decidides, actives i sensibles. Són nenes molt reals, del nostre temps, contemporànies de tota una generació d'infants. Els llibres han estat traduïts a 35 llengües i la sèrie de dibuixos animats es pot veure en 158 països. Si els primers llibres de seguida van ser traduïts a molts idiomes, amb el salt del paper a la pantalla se'n va multiplicar l'èxit.

Sembla que les coses han canviat molt des dels inicis de la literatura infantil i juvenil i que ara al segle XXI la major part d'aquest gènere s'escriu amb ploma de dona però, tal com ens adverteix Adela Turin, cal que les persones que editen, escriuen i il·lustren sàpiguen que per al futur de les nenes és important poder reconèixer-se en personatges

positius, i que és important per al futur dels nens que deixin d'identificar les dones i les nenes amb la ignorància, la frivolitat, la malignitat i la ximpleria. És curiós que, tot i el potencial d'inventiva i de fantasia que contenen els contes, qui els escriuen es resisteixin a inventar situacions d'igualtat, i fins i tot, reneguin dels avenços ja realitzats i s'aferrin a situacions cada vegada menys representatives.

Bibliografia

- ANDERSEN, Hans Christian: *Den fula Ankungen* (introducció de Per Olof Enquist). Lund: Ed. Boxa, 1984.
- BABAR: «Hermanos Grimm: viejos ritos, nuevos valores», dins *Babar, revista de literatura infantil i juvenil* (revistababar.com), abril 2005.
- BELSEY, Catherine i MOORE, Jane (ed.): *The feminist reader*. Londres: MacMillan Education, 1989.
- CABAL, Graciela Beatriz: *Mujercitas ¿eran las de antes? (El sexismo en los libros para chicos)*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1992.
- CERVERA BORRÁS, J.: «La literatura infantil en la construcción de la conciencia del niño» dins la sèrie *Literatura infantil y juvenil. Crítica e Investigación*. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003
- CLARK, Beverly Lyon (ed. lit.); HIGONNET, Margaret Randolph: *Girls, boys, books, toys, gender in children's literature and culture edited by Beverly Lyon Clark and Margaret R. Higonnet*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.
- CULLINAN, Bernice i GALDA, Lee: *Literature and the Child*, 3a ed. Florida: Harcourt Brace & Company, 1994.
- DAHL, Roald: *Històries imprevistes de Roald Dahl*. Barcelona: Laertes, Els Llibres de Glauco, 1988 (L'Arcà, 37), ps. 14-15.
- DD. AA.: *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europa: panorama historique*. París: Hachette Jeunesse, 1981.
- DD. AA.: «Las mujeres protagonistas de los cuentos», dins *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 156, gener 2003, ps. 44-48.

- EAGLETON, Mary (ed.): *Feminist literary theory. A reader*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1986.
- ELIZAGARAY, Marina Alga: *En torno a la literatura infantil*. L'Havana: Ed. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1975.
- FERNÁNDEZ, Victoria: «Relevo para la infancia», dins *El País*, 6-X-2007.
- GARZA, Heidi: bloc Letrasminúsculas.com
- HUNT, Peter: *Criticism, Theory and Children's Literature*. Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1991.
- LURIE, Alison: *Not in Front of the Grown-Ups: Subversive Children's Literature*. Gran Bretanya: Bloomsbury Publishing Ltd., 1990.
- MANZANO ESPINOSA, Cristina: *Relaciones entre heroínas y brujas. Relatos infantiles y juveniles en la literatura y el cine*. Centro de documentación de mujeres. Centro de documentación digital (cdd.emakumeak.org).
- PAUL, Lissa: «Enigma Variations: What Feminist Theory Knows about Children's Literature», dins *Signal*, 53, 1987, ps. 186-201.
- PEÑA MUÑOZ, M.: «Una heroína romántica: Anne de Green Gables», dins *Cuatrogatos, revista de literatura infantil*, 7, juliol-setembre 2001 (cuatrogatos.org).
- PUNTES DE OYENARD, Sylvia: «La figura femenina en los cuentos infantiles», dins *El Mangrullo, boletín dedicado a la literatura infantil y juvenil*. 55, 56, 57, febrer, març i abril 2005 (usuarios.sion.com/mangrullo).
- RAMÓN DÍAZ, M. DEL CARMEN: «Las hadas modernas en el cuento clásico francés escrito por mujeres: ¿personaje o autor?», dins *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 16, 2001, ps. 95-110.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, M. Soledad: *Lecturas contra la exclusión: textos no sexistas en el aula de inglés*. Madrid: Ed. Instituto de Investigaciones feministas, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- SKITTECATE, Lucie-Anne: *Los silencios de Yocasta: Ensayo sobre el inconsciente femenino*. Mèxic: Siglo Veintiuno editores, 2006.
- TALBOT, Margaret: «The Candy Man. Why children love Roald Dahl's stories and many adults don't». *The New Yorker*, 10-VII-2005.
- ZIPES, Jack: *Saga och samhälle*. Bromma: Ed. Mannerheim & Mannerheim, 1984.

3.
TRADUCTORES:
DE LES DISCULPES A LES AFIRMACIONS

MONTSERRAT BACARDÍ
Universitat Autònoma de Barcelona

PILAR GODAYOL
Universitat de Vic

«Qualsevol traductor», afirma Goethe, «s'hauria de tenir per un corredor mercantil en el gran tràfic intel·lectual del món i hauria de considerar el seu negoci la promoció del bescanvi de creacions d'opinió. Malgrat el que diu la gent de la imperfecció de la traducció, és i serà sempre un dels oficis més importants i dignes del comerç de la raça humana».

(AUSTIN, citat a Stark, 1993: 40).

En el pròleg de la traducció de Leopold Ranke, *The ecclesiastical and political history of the popes of Rome during the sixteenth and seventeenth centuries* (1840), Sarah Austin, amagada rere les paraules de Goethe, trenca el silenci de molts anys d'ofici invisible. A més d'emfasitzar-ne la importància, especula sobre el paper de l'intendent i la dilogia entre la traducció literal i la traducció lliure. Coneixedora de les teories angleses i germàniques del moment, introdueix un factor innovador en els prefacs tot compendiant les reflexions sobre la traducció d'autors com Novalis, Johnson, Goethe i Dryden. Les cometes li permeten prendre posició i exposar les seves idees sobre la professió lliurement.

En els darrers vint anys l'interès pels estudis de traducció i la relació amb el gènere ha propiciat una recerca fecunda. En aquesta cruïlla se situa la recuperació de traductores, amb els textos introductoris,

articles, memòries i correspondència personal en què posen de manifest reflexions sobre el procés traductor. Amb disculpes i justificacions, curiosament disfressades amb la veu d'altri, al llarg dels segles XVII, XVIII i XIX les traductores entren de puntetes en l'esfera dels discursos de l'autoria del text. Els testimonis de diversos països, com ara França, el Regne Unit, Alemanya i els Estats Units, posen de manifest que la teoria de la traducció en femení no es comença a escriure al segle XX, sinó que s'inicia amb la incursió reservada (alguna vegada, no tant) d'un seguit de traductores en el marc d'una pràctica continuada al llarg de la història.

I

A *Gender in translation* (1996), un dels escrits més rellevants de la crítica traductològica que aborda la tasca de les traductores del passat i del present, Sherry Simon constata que l'anglesa Margaret Tyler, a cavall dels segles XVI i XVII, és una de les més destacades de tots els temps per tres raons, pel cap baix. En primer lloc, la seva traducció més coneguda no és d'un text religiós, com ho eren les de la majoria de les seves contemporànies (entre d'altres, Margaret More Roper, les germanes Cooke, Jane Lumley i Mary Sidney), sinó d'una novel·la de cavalleria espanyola, de Diego Ortuñez de Calahorra, *A mirrour of princely deeds and knighthood* (1578). En segon lloc, Tyler fou la introductora d'aquest gènere a Anglaterra: la seva versió creà tanta expectació que el posà de moda. A l'últim, el prefaci que acompanya el llibre, a pesar del to pal·liatiu de descàrrec i d'algunes relliscades en l'argumentació, ha estat tingut per un manifest feminista i ha estat considerat una fita decisiva en la història literària feminista pel fet de defensar el dret de les dones de llegir i traduir textos de tota mena.

Contemporània de Tyler, l'anglesa Katherine Fowler Philips reflexiona sobre la tasca traductora d'una manera explícita a *Letters from Orinda to Poliarchus* (publicades el 1705, però escrites el 1664). Si bé no es pot contemplar com un tractat de traducció convencional, com

alguns dels que havien sorgit a l'època, la col·lecció de cartes dirigides al seu protector, Charles Cotterell, exposa les dificultats tècniques i emocionals que va patir la traductora en traslladar a l'anglès *La mort de Pompée* de Corneille. Philips tenyeix els seus comentaris crítics sobre l'autor(itat) masculina amb una modèstia apologetica exquisida.

Tant el prefaci de Margaret Tyler com les cartes de Katherine Fowler Philips palesen un discurs femení moderat i discret que, amb cautela, qüestiona els valors masculins i introdueix reflexions pròpies. En aquest epígraf, també hi podem incloure els textos preliminars de les traductores tudorians, estudiades per Tina Krontiris a *Oppositional voices: women as writers and translators in the English Renaissance* (1992).

Un segle després de la publicació del prefaci de Margaret Tyler, el 1688, Aphra Behn emprà recursos similars en el pròleg de la traducció d'*Entretiens sur la pluralité des mondes* del filòsof Fontenelle. Considerada una de les primeres escriptores professionals, Behn va més enllà en la tasca traductora. Conscient dels valors patriarcals dels discursos que tradueix, juga en els límits de la fidelitat i la infidelitat i altera el text originari (pràctica freqüent en èpoques i contextos diversos). Una de les seves intervencions més notòries és la incorporació d'un personatge nou en la traducció, una dona, amb una doble funció: d'una banda, facilitar la identificació de les lectores amb el personatge i l'obra i, de l'altra, desmitificar la superioritat de l'aprenentatge masculí.

El segle XVIII obre una nova etapa quant als conceptes «traducció» i «autoria» a Europa. A França i a Anglaterra, amb la popularització de la novel·la sentimental, el nombre de traduccions augmenta considerablement. Moltes escriptores alternen l'activitat literària amb la traductora. L'autoria femenina de l'època és complexa i heterogènia, de manera que no és estrany que s'editin textos originaris sota l'etiqueta de traduccions. Madame Riccoboni publica la seva primera novel·la, *Lettres de mistress Fanni Butlerd* (1757), com una traducció. La dicotomia textual que manifesta aquesta autora/traductora sembla un anunci del principi de la fragmentació dels binaris originalitat/autoria i mediació/traducció que Jacques Derrida aborda dos segles més tard.

Amb el XIX arriba la diferenciació jeràrquica entre els textos de partida i els textos d'arribada. La història de la traducció s'acaba amb la història de la propietat intel·lectual i apareix el concepte romàntic d'autoria, que desacredita la tasca de l'activitat traductora a favor de l'originalitat i l'autoritat de l'autoria. Encara en som hereus, d'aquesta concepció i, en paraules de Lawrence Venuti (1995: 5), «aquestes limitacions comporten unes conseqüències traumàtiques, tant econòmiques com culturals».

Malgrat tot, algunes traductores del segle XIX, com Sarah Austin, Marian Evans, Margaret Fuller, Harriet Martineau, Eleanor Marx, Emilia Pardo Bazán, Madame de Staël o Susanna Winkworth, comencen a reflexionar més o menys sistemàticament sobre la traducció. Sarah Austin, amb qui hem començat, i Madame de Staël constitueixen dos models antagònics de l'època. A diferència d'Austin, l'escriptora Staël no s'oculta darrere cap escut discursiu i defensa obertament la traducció. En un dels seus darrers escrits, *De l'esprit des traductions* (1816), Staël recomana traduir per tal de mantenir vives les literatures nacionals: atès que són un producte de comerç cultural, la traducció porta implícites pressuposicions ideològiques i polítiques. Les literatures amb escassa tradició traductològica resten mortes, perquè obstrueixen qualsevol comunicació o intercanvi amb el món literari exterior. La literatura és una circulació d'idees que no pot existir sense empelts nous.

Aquesta idea d'Staël entronca amb la tasca de les primeres veus traductològiques femenines catalanes. Per bé que no disposem d'escrits sobre el fet de traduir tan antics com altres cultures, les nostres traductores, ben poques del segle XIX, majoritàriament del XX, ens han deixat una herència que no ens podem permetre de menystenir, molt lligada –sovint, fatalment– a les vicissituds del país.

II

Si en qualsevol procés històric la traducció literària sol anar darrere l'escriptura, les traductores catalanes, en el tombant del segle XIX

al xx, també van seguir de prop l'impuls de la creació. És el moment en què una bona colla ja havien donat a conèixer els seus esplais poètics i, en menor mesura, alguna obra en prosa. Després de la prova de foc a què Guimerà, Oller i Verdaguer havien sotmès la llengua catalana, ja se sentien prou segures per a expressar-hi vivències pròpies i, a poc a poc, també vivències alienes. Calia, però, una bona sacsejada. Perquè abans, al llarg del vuit-cents, com ha estudiat Ramon Pinyol, «no hi ha cap llibre traduït al català per una dona en tot el segle. L'activitat traductora de les nostres escriptores va ser mínima i es va vehicular a la pràctica només a través de la premsa» (2006: 73). D'aquest panorama desèrtic, cal destacar un parell de noms. D'una banda, Joaquina Santamaria i Ventura (Barcelona, 1854-1930), més coneguda amb el pseudònim d'*Agna de Valldaura*, que en la dècada dels setanta i dels vuitanta va publicar al *Calendari Català* i a *Lo Gay Saber* algunes versions en vers de romàntics i felibres provençals. De l'altra, crida l'atenció el cas de Francesca Bonnemaïson i Farriols (Barcelona, 1872-1949). Casada amb Narcís Verdaguer i Callís, entre 1894 i 1898 van publicar a *La Veu de Catalunya*, sota el pseudònim *Franar* (que aglutinava la primera síl·laba del nom de tots dos), un centenar llarg de versions de rondalles, llegendes i contes populars de procedència diversa. Els calia el pseudònim, per a catalanitzar textos d'altri? Li calia a ella, responsable de la tasca? Així va revelar-ho a Rossend Llates: «Jo feia la traducció i després ell em deia: “Torna-la a fer, menys literal, llegeix-ho i amara-te'n bé! Després, torna a fer-ho com a cosa teva”. A vegades me l'havia fet fer tres vegades i ell, en canvi, enviava la primera. [...] Volia que no m'esvanís» (1972: 169). Els paral·lelismes amb Caterina Albert / Víctor Català potser encara queden curts. Segons Dolors Marín, a Francesca Bonnemaïson «la inquieta signar amb el seu nom i de ben segur que és una concessió al seu espòs, un home de caràcter dur i que de vegades impedeix la seva lliure expressió» (2004: 69).

El nou segle va comportar un canvi tan lent com constant pel que fa a l'activitat de les traductores, paral·lel a l'embranchida que havia pres la publicació d'obres traduïdes, en bona part gràcies a empreses

com la Biblioteca Popular de L'Avenç o la Biblioteca Joventut (en les quals, per cert, no va tenir cabuda cap dona intèrpret). El 1910 van aparèixer els primers llibres traduïts per dones: Eulàlia Capdevila i Rosell (Vilanova i la Geltrú, 1879-1953) va donar a conèixer *Un retrat* de Nadina Kolorrat, la primera traducció de l'esperanto al català, i la poeta Maria Antònia Salvà (Palma, 1869 - Lluçmajor, 1958), *Les illes d'or* de Mistral. Com ella mateixa escrivia molts anys més tard, es tractava de «la meua introducció en el món de les lletres» (1981: 143), fet que no va passar inadvertit pel prologuista, Joaquim Ruyra: «La nostra poetessa se'ns ha volgut presentar aquí com a simple traductora [...]: gentil artífici de la modèstia, ensems que generositat digna del major encomi» (1982: 620). A la modèstia, caldria afegir-hi, segons Perelló i Rosselló, bones dosis d'indecisió: «La feina de Maria Antònia Salvà com a traductora està molt relacionada amb altres persones, que l'animen per tal que la dugui a terme. En elles Salvà troba tant l'estímul, com la seguretat que necessita» (1996: 165-166). Després va persistir-hi força i va veure editades les seves versions de *Mireia* (1917) de Mistral, *Dans les ruines d'Ampurias. Sonnets* (1918) d'André Bruguère de Gorgot, *Les Geòrgiques cristianes* (1918) de Francis Jammes, *Els promesos* (1923-24) de Manzoni i *Poemes de Santa Teresa de l'Infant Jesús* (1945), a més de nombroses composicions poètiques en revistes diverses i de les que van romandre inèdites, com el recull de *Poesies* (2002) de Pascoli.

III

Salvà era, en efecte, una poeta que es «disfressava» de traductora. Amb aquest benentès, els seus treballs de reescriptura eren encarregats i aplaudits per la societat literària (sense negligir la seva vàlua intrínseca, per descomptat). De seguida, però, van anar sorgint altres noms que es presentaven com a traductores, tímidament. De primer, vinculats a institucions acadèmiques, com l'Escola de Bibliotecàries. Dolors Hostalrich i Fa (Barcelona, 1891-1979) va col·laborar-hi amb un pa-

rell de versions publicades en les col·leccions Quaderns d'Estudi i Minerva: *Guillem Tell* (1916), el darrer drama de Schiller, i la comèdia en un acte *Germà i germana* (1918), de Goethe. La igualment bibliotecària Concepció de Balanzó i Echevarria (Barcelona, 1904-1938) va acostar el 1927 una mostra de *L'educació de les noies*, de Fénelon. Entremig, el 1925, la futura poeta Palmira Jaquetti i Isant (Barcelona, 1895 - Els Monjos, 1963) va estrenar-se en el món de les lletres amb la traducció de tres narracions de Gérard de Nerval: *Jemmy*, *Emília* i *La mà encantada*, aplegades en dos volums de la col·lecció La Novel·la Estrangera. Són de les primeres, en llengua catalana, executades per una dona amb propòsits essencialment «comercials». Els anys trenta se n'hi van afegir moltes altres, en una progressió imparable, fins a la guerra.

La dècada dels vint, però, pot qualificar-se encara de transició, entre les mostres aïllades d'obres traduïdes per dones i l'esplendor que va produir-se en la següent. En aquesta tessitura cal situar una versió major, tant per les característiques de l'original com per l'ambició amb què fou empresa: la primera traducció completa d'*Els sonets de Shakespeare* (1928) de Carme Montoriol i Puig (Barcelona, 1893-1966). En les «Breus notes d'introducció» revelava que, per a posar-s'hi de debò, també li va caldre un impuls amical, el del «meu estimat mestre Pompeu Fabra», que «m'encoratjà a continuar-ne la traducció, amb el propòsit, fixat des d'aquell moment, que aquesta fos completa». El pla sembla, doncs, si més no compartit. Fins aleshores Montoriol havia anostrat alguns sonets «per a mon sol plaer», si bé «triats precisament entre aquells que encara no havien estat mai traduïts» (1928: 21). En qualsevol cas, les disculpes per la gosadia d'haver-s'hi introduït ja van acompanyades d'un projecte literari concret, refermat després en les versions de *Cimbel·lí* (1930) i *La nit de reis o el que vulgueu* (1935).

En aquell mateix moment despunten dues joves i inquietes traductores amb formació universitària que s'incorporen a la Fundació Bernat Metge, a la magna obra de reescriure en català els clàssics grecs i llatins: Anna M. de Saavedra i Macià (Vilafranca del Penedès, 1905 - Barcelona, 2001) i Adela M. Trepal i Massó (Barcelona, 1905-1964).

La primera, que als anys vint publicà poemes en diverses revistes, entre el 1932 i el 1939 fou professora de l'Institut Escola. Trepat es doctorà a la Universitat de Barcelona amb una tesi sobre Lucreci i estudià filologia clàssica a Alemanya. Totes dues van traduir (en prosa, seguint els criteris de la Fundació) les *Heroïdes* (1927) i les *Metamorfosis* (1929, 1930 i 1932) d'Ovidi.

La literatura infantil i juvenil va constituir un altre canal –un dels més fecunds– per on van infiltrar-se algunes traductores. En sobresurt el nom de Maria Perpinyà i Sais (Verges, 1901 – Banyoles, 1994), poeta i periodista prolífica. Redactora d'*El Matí*, tenia cura de la «Pàgina dels Infants», on va publicar més d'un centenar de textos, una bona part dels quals eren poemes i contes traduïts o adaptats, d'autors com els germans Grimm, Andersen, Francis Jammes, Jules Lemaitre o Selma Lagerlöf. En forma de llibre va traslladar del francès *Les aventures de Polzet* (1929) de Claude Roën, dins la Biblioteca Grumet de Proa, i la novel·la *Remordiment* (1930) de Jeanne de Coulomb. També va tenir una certa presència pública Maria Sandiumenge i Puig (Barcelona, 1889-?) com a vicesecretària, del 1921 al 1936, del consell de l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, dirigit per Francesca Bonnemaïson. Va traduir per primera vegada al català *Les aventures d'en Pinotxo* (1934) de Collodi, molt reeditades fins avui dia. Ramona Roset (Barcelona, 1922-1949) és autora d'una única traducció catalana, de literatura juvenil i de ben segur per llengua interposada: *El gran viatge de Bibí*, de l'escriptora danesa Karin Michäelis, publicada per l'editorial Joventut el 1935. L'any anterior Marià Manent n'havia acostat el primer lliurament, *Bibí*, just quan arreu d'Europa començaven a arribar les aventures de la intrèpida protagonista.

Les novel·les destinades en principi a un altre sector social, el públic femení, van obrir les portes d'algunes traductores, com Maria del Carme Nicolau i Masó (Barcelona, 1901-1990). Redactora i, durant la guerra, directora de *La Dona Catalana*, va publicar sis novel·les sentimentals a la Biblioteca La Dona Catalana, presentades abans en forma de fulletó. Així mateix, va traduir-hi, segons Neus Real (1998: 45), una vintena de llibres en sis anys, de 1930 a 1936. Només, però,

va fer constar la seva tasca mediadora a *Quo vadis?* (1931), del premi Nobel polonès Henryk Sienkiewicz, un dels títols més dissonants de la col·lecció. La majoria d'obres que va acostar provenien del francès, avalades per un cert èxit popular i d'escriptors del tombant de segle, per bé que també va traduir-hi algunes novel·les de dues autores angleses, Charlotte M. Braemé i Mary Elisabeth Braddon, i un parell de la italiana Carolina Invernizio. La seva carrera com a escriptora i traductora, igual que la de tantes altres, va quedar estroncada amb la fi de la guerra civil.

La literatura religiosa va propiciar, igualment, l'eclosió d'alguna traductora ocasional, com Maria d'Abadal i Pedrals (Vic, 1905-2003), mare de l'escriptora M. Àngels Anglada. La primera meitat dels anys trenta va col·laborar a la revista *Vida Cristiana* i va traduir dues obres de caire catequètic: l'assaig *Per què esteu tristos?* (1935), de l'escriptora francesa Marie Reynès Moulaur, i la narració infantil *El vencedor* (1936), del sacerdot, naturalista i escriptor brasiler Balduino Brando. Potser en aquesta mateixa línia, d'interès per llibres amb un valor espiritual manifest, caldria situar les primeres traduccions de Maria de Quadras i Feliu (Barcelona, 1903-1982) de l'obra del poeta hindú i premi Nobel Rabindranath Tagore: *El jardiner* (1927?) i *Ocells perduts* (1938). Cal remarcar que va esdevenir la traductora al català autoritzada pel mateix Tagore i, ja en la postguerra, en va girar nous títols. A més, la dècada dels setanta va traduir tres obres del poeta libanès Kahlil Gibran, entre d'altres.

Una bona colla de traductores que van emergir just abans de la guerra civil van acarar-se a la literatura en majúscules, a obres contemporànies que havien despertat l'interès de l'Europa d'entreguerres i que, en alguns casos, havien ocasionat una certa polèmica. Sens dubte, la més coneguda és l'escriptora M. Teresa Vernet i Real (Barcelona, 1907-1974), guanyadora del prestigiós premi Crexells de novel·la el 1934 amb *Les algues roges*. Les obres angleses que va traduir abans de la guerra se centren, com les seves pròpies ficcions, en la psicologia femenina: *Nocturn* (1932) de Frank Swinnerton i *Dues o tres gràcies* (1934) d'Aldous Huxley. Del mateix Huxley va girar més tard *Contrapunt*,

publicada pòstumament (1986). Després de la guerra va abandonar la creació literària i va dedicar-se, així que la censura franquista va permetre-ho, a la traducció: *Per una ètica humanística* (1965) d'Erich Fromm, *Rocs de Brighton* (1965) de Graham Greene o el cèlebre *Retrat de l'artista adolescent* (1967) de James Joyce.

La concertista i escriptora Maria Carratalà van den Wouer (Barcelona, 1899 - ?) va col·laborar amb el director Artur Carbonell en les escenificacions al Teatre Prado de Sitges amb la traducció d'*Orfeu* de Jean Cocteau (1930), *Caps de recanvi* de Jean-Victor Pelérin (1931) i en la versió col·lectiva d'*Egmont* de Goethe (1932). Membre fundadora del Lyceum Club de Barcelona, en fou presidenta entre 1933 i 1935 i hi impulsà l'activitat teatral. Va encarregar-se d'escollir les peces estrangeres en un acte que es representaven anualment i va traduir-ne algunes: el 1934, *Antonieta o la tornada del marquès* de Tristan Bernard (l'única publicada) i, el 1936, *Davant la mort* d'August Strindberg i *La innocent* de H. R. Lenormand (Real 2006: 167-168).

Un grup de traduccions, executades per torsimanys eventuals (qui sap si per força), duen la fatídica data de 1936. Rosa Alavedra i Segurañas, modista i locutora de ràdio, va traslladar *Els presoners del Caucas* de Xavier de Maistre. Encarnació Miquel, membre de l'Agrupació d'Escriptors Catalans i d'Esquerra Republicana de Catalunya, col·laboradora de *La Humanitat* i *Companya*, va publicar la versió del francès de la novel·la *Ariadna (una noia russa)*, de Claude Anet, que va suscitar un cert rebombori crític (un altre) a propòsit de les relacions entre l'art i la moral. Irene Polo i Roig (Barcelona, 1909 - Buenos Aires, 1942), periodista audaç, va escometre la d'*El dia sense demà* (1936) de Jules Sandeau, experiència que devia ser-li útil quan, ja després de la insurrecció franquista, va instal·lar-se a Buenos Aires i va reprendre la feina de traductora. Roser Cardús i Malagarriga (Barcelona, 1920-1974), llicenciada en farmàcia, en plena guerra civil va traduir *Flush* (1938), la biografia del gos de la poeta anglesa Elizabeth Barrett Browning que Virginia Woolf havia escrit el 1933. En una edició econòmica, era publicada tres anys després de la versió francesa, quatre després de l'alemanya i sis abans de l'espanyola. Fou la segona

i l'última obra de Woolf traduïda al català durant moltes dècades, després de *Mrs. Dalloway* (1930) de Cèsar-August Jordana.

IV

Els efectes de la guerra van resultar devastadors per a la incipient «femenització» de la traducció, com per a la traducció catalana en general. Exiliades dins o fora del país, privades durant més de vint anys de canals per a la difusió d'obres estrangeres (mentre la censura franquista va acarnissar-s'hi), les traductores es van recloure en un silenci espavoridor. La importació de veus alienes per part de les escriptores o de les publicistes (com es deia fins aleshores) va quedar estroncada. En la postguerra resclosida la traducció va convertir-se en una experiència privada, en un entreteniment o, al més sovint, en un exercici de (re)escriptura a benefici propi o d'uns quants amics. L'aportació de Rosa Leveroni i Valls (Barcelona, 1910-1985) ho corrobora. Va traduir textos més i menys fragmentaris, de l'anglès i el francès, de Marianna Alcoforado, Lilian Bowes-Lyon, Mary A. Coleridge, Aldous Huxley, Rudyard Kipling, Katherine Mansfield, Boris Pasternak, Edith Sitwell o Stephen Spender, que romanen inèdits. Com hi romanien fins al 1999 la *Terra erma* de T. S. Eliot, la seva gran obra traductològica, duta a terme al final dels anys quaranta. No gaire més tard van aparèixer les versions del poema d'Agustí Bartra (1951) i de Joan Ferraté (1952). Núria Sagnier i Costa (Barcelona, 1902-1988), coneguda amb el pseudònim d'*Anna d'Ax*, va seguir una trajectòria similar. Va mantenir una intensa activitat wagneriana, amb audicions setmanals organitzades a casa seva amb un grup d'amics entusiastes. Aquest cercle va incloure-la a escriure *Wagner vist per mi* (1951) i a traduir nou òperes del músic, publicades en edicions força restringides del 1955 al 1961. Les seves versions foren concebudes per a ser interpretades, fet que no va produir-se mai.

Mentrestant, a Mèxic, Anna Murià i Romaní (Barcelona, 1904 - Terrassa, 2002) es guanyava les garrofes per mitjà de la traducció, de

l'anglès i del francès, al castellà, no cal dir-ho. En contacte amb la novel·la angloamericana del moment, va girar-ne un grapat de títols (per bé que de vegades només hi constés el nom del seu company, Agustí Bartra, traductor prolífic i reconegut). De lluny estant, al català només va traduir *Genets cap a la mar* de John Synge, una peça teatral en un acte que va estrenar-se a l'Orfeó Català de Mèxic el 15 de gener de 1955 (no va sortir publicada fins al 1995, quaranta anys més tard).

En començar la dècada dels seixanta, amb la (relativa) liberalització de la censura respecte de les traduccions en llengua catalana, sorgeix una nova fornada de traductors (escriptors, encara, la majoria) i algunes traductores, que assoleixen de nou un cert grau de professionalització, encara que sigui rudimentari. En primer lloc, sobresurt el nom de M. Aurèlia Capmany i Farnés (Barcelona, 1918-1991). Entre 1963 i 1968 va traduir per a Edicions 62 més de vint novel·les, d'autors francesos, italians i anglesos, com Marguerite Duras, Alain Fournier, Italo Calvino, Pier Paolo Passolini, Vasco Pratolini, Cesare Pavese, Elio Vittorini (amb els quals va donar a conèixer la prosa realista italiana de postguerra), James M. Cain i Georges Simenon, de qui va traslladar sis novel·les policíiques en quatre anys. En les dècades dels setanta i dels vuitanta va decantar-se per l'assaig i pels clàssics de la literatura infantil i juvenil. Alguns mesos abans de morir es va lliurar a la traducció de l'últim llibre de *La recerca del temps perdut* proustiana, que no va poder acabar el seu company, Jaume Vidal Alcover.

Una altra donassa que va fer les primeres passes en el món de la traducció als anys seixanta és Carme Serrallonga i Calafell (Barcelona, 1909-1997), pedagoga, cofundadora de l'Institut Escola i de l'escola Isabel de Villena. A partir de l'alemany, l'anglès, el francès i l'italià, i empesa per la passió pel teatre, va girar una vintena de peces de la dramaturgia universal. Del seu admirat Bertolt Brecht, el 1966 en va traduir *La bona persona de Sezuan*, i després cinc obres més. De l'alemany també va dur al català autors cabdals com Georg Büchner, Heinrich Böll, Friedrich Dürrenmatt, Peter Handke, György Lukács, Goethe, Mozart, Arthur Schnitzler o Alfred Döblin (entre d'altres, *Berlin Alexanderplatz*, una mena de desafiament traductològic). Féu, a

més, rellevants incursions en la literatura italiana (Pirandello, Bassani o Ettore Scola), francesa (Sartre o Nathalie Sarraute) i anglesa i nord-americana (Forster o Jane Bowles). El 1983 va encetar la seva fructífera faceta de recreadora de literatura infantil, amb una llarga llista de títols.

Montserrat Abelló i Soler (Tarragona, 1918) també va estrenar-se com a traductora aquells anys, el 1965, amb una novel·la d'Agatha Christie i una altra d'Iris Murdoch. Després d'alguns altres textos d'encàrrec, la seva veritable trajectòria com a intèrpret poètica de veus alienes va encetar-se, ben tardanament, el 1993, amb la publicació de *Cares a la finestra*, l'antologia de vint poetes de parla anglesa del segle xx. Deu anys enrere ja havia versionat *Arbres d'hivern*, de Sylvia Plath, amb qui comparteix una afinitat discursiva fonda. El 2006 n'ha tret a llum *Sóc vertical*, tots els poemes de l'autora entre el 1960 i el 1963, l'època de la seva màxima plenitud literària.

Al costat d'aquests noms insignes, en la dècada dels seixanta altres traductores no tan conegudes per raons literàries van contribuir a la relativa regularització de l'ofici. Johanna Givanel i Pascual (Barcelona, 1907-1989) hi ocupa un lloc preferent. Després de seguir els estudis primaris i de comerç a l'escola francesa Ferdinand de Lesseps, va treballar de secretària, fins que el 1937 va casar-se amb Joaquim Ventalló. Van exiliar-se a París fins al 1943. A partir d'aleshores, per guanyar-se la vida, va començar a traduir al català i al castellà tota mena de llibres literaris, tècnics i divulgatius, fins a més d'un centenar de títols. Com a llengües de partida, predomina el francès; després, l'anglès i l'italià, amb què ja de gran va obtenir la llicenciatura de filologia. L'assaig pedagògic (Falisse, Leclerc, Evatard o Dana) es combina amb la narrativa d'èxit (West o Papini), la novel·la negra (Christie o Fleming), la literatura juvenil (Blyton o Spyri) o els còmics.

Algunes traductores van beneficiar-se de l'empenta dels llibres d'espiritualitat cristiana, com M. Teresa Bial i Massons, que entre 1964 i 1967 va traduir set títols per a Estela, dos del teòleg i dominic francès Yves Congar, un dels artífexs del Concili Vaticà II. Així mateix, Hermínia Grau i Aymà (Barcelona, 1897-1982), que signava

Hermínia Grau de Duran (com a muller de l'historiador Agustí Duran i Sanpere), va acostar, dins la col·lecció Blanquerna d'Edicions 62, força obres de temàtica religiosa, amb noms capdavanters com Thomas Merton o Pierre Teilhard de Chardin. El 1968 va enllestir la primera part d'*El segon sexe* de Simone de Beauvoir. La segona va anar a càrrec de la psicòloga Carme Vilaginés i Ortet, que en les seves traduccions ha alternat els temes filosòfics i històrics amb la prosa de ficció. La majoria publicades en el tombant de la dècada dels seixanta als setanta, ha passat de les novel·les policiaques de Simenon i Sébastien Japrisot a assaigs de Beauvoir i Sartre. Isabel Solsona i Duran (Cervera, 1913), poeta coneguda amb el nom d'*Isabel Solsona de Riu*, en la dècada dels seixanta va traduir contes del francès i de l'anglès i dos assaigs filosòfics de Teilhard de Chardin.

Altres versions de l'època van sorgir a recer de l'activitat acadèmica de les traductores. Així, la historiadora Eulàlia Duran i Grau (Barcelona, 1934), especialista en la cultura catalana moderna, del 1964 al 1968 va publicar en català els quatre volums de *Catalunya dins l'Espanya moderna*, de Pierre Vilar, de qui després ha traslladat tres títols més. Helena Vidal i Fernández (Moscou, 1946) va viure a la capital soviètica, a causa de l'exili dels pares, fins al 1957. Ja durant l'etapa d'estudiant universitària va difondre dues obres de Gorki: *Els baixos fons* i *Caminant pel món*. Als anys vuitanta, amb Miquel DescLOT, va confeccionar una antologia de poesia russa. Ha traduït també dos títols de Puixkin, *Mozart i Salieri i altres obres* i *El genet de bronze*. La feina com a professora universitària, l'ha empès a elaborar material per a la docència, com un manual de *Traducció del rus* (2000).

V

L'efervescència traductora dels anys seixanta, en què semblava que calia recuperar el temps perdut a qualsevol preu, va patir una frenada en sec en encetar la dècada següent, a causa d'una sotragada editorial. Consegüentment, el paper que hi havien ocupat les traductores va

quedar de nou reduït a una expressió si fa no fa testimonial. La trajectòria d'Eulàlia Presas i Plana (Barcelona, 1914) il·lustra aquest capgirell. La seva primera traducció data del 1965: *L'americà pacífic*, de Graham Greene. Després d'un lapse de divuit anys sense publicar-ne cap de nova, va sortir a llum *El convit* de Plató, per a la Fundació Bernat Metge. Fins al 1995 va traslladar de l'anglès una colla de novel·les clàssiques: *Orgull i prejudici* de Jane Austen (la primera obra que n'apareixia en català), *Una princesa a Berlín* d'Arthur R. G. Solmssen, *L'illa del tresor* de R. L. Stevenson i *La violeta del Prater* de Christopher Isherwood.

Les intermitències del mercat editorial expliquen que fins als anys vuitanta no irrompi una nova generació de traductores, la qual esdevé, més que mai, «professional», tan «professional» com ho permeten les lleis de l'oferta i la demanda de la indústria del llibre català. Hi contribueix decisivament la creació de noves col·leccions que s'alimenten de textos traduïts, en una nova línia expansiva de suplència de mancances flagrants, com *Les Millors Obres de la Literatura Universal* (1981), *Textos Filosòfics* (1981), *Clàssics del Pensament Modern* (1982), *Venècies* (1985), *Clàssics Moderns* (1985) o *Les Millors Obres de la Literatura Universal. Segle xx* (1986).

D'aquesta manera s'explica que aleshores aflorin algunes traductores ja relativament grans que no havien tingut oportunitat de treballar en la llengua pròpia i que ho havien fet molt en castellà, com Montserrat Solanas i Mata (Barcelona, 1926) o Roser Berdagué i Costa (Montcada i Reixac, 1929). Bona part de les versions catalanes de Solanas, publicades a partir del 1986, foren per a la col·lecció *Seleccions de la Cua de Palla d'Edicions 62*. De 1989 a 1993 va dur a terme una intensa tasca traductora, amb força títols de literatura infantil i juvenil i de misteri. Roser Berdagué ha traduït cap a tres-cents títols al castellà de múltiples disciplines: narrativa, crítica literària, lingüística, economia, història, política, filosofia, psicopedagogia, art, sexologia, jardineria o cuina. Al català ha traslladat una quarantena d'obres d'origen divers, majoritàriament per a Edicions de l'Eixample, Jovenut i Laertes: de Dickens, Poe, Melville o Wilkie Collins, entre els autors més destacats.

El cas de Vimala Devi (Goa, 1932) presenta algunes peculiaritats. Resident a Barcelona des dels anys setanta, ha publicat llibres en portuguès, català, castellà i esperanto. Amb el seu marit, Manuel de Seabra, és coautora del *Diccionari portuguès-català* (1985) i *Diccionari català-portuguès* (1989) i d'algunes traduccions. De l'anglès, i a partir del 1986, cal destacar-ne tres novel·les d'Anita Brookner, a més d'autors de literatura juvenil o de ciència-ficció i misteri. Del portuguès ha acostat autors tan rellevants com Herberto Helder, Miguel Torga o una selecció del *Llibre del desfici* de Fernando Pessoa. També s'ha auto-traduït, del portuguès al català.

Als anys vuitanta altres escriptors insignes van enxarxar-se en la traducció de clàssics, antics o contemporanis (prou reconegudes, a penes n'esbossem quatre dades). M. Àngels Anglada i d'Abadal (Vic, 1930 - Figueres, 1999), poeta que escrivia novel·les, va aproximar el món grec en l'antologia *Les germanes de Safo* (1983) i en els *Epigrames* de Meleagre de Gàdara (1993). També va fer de torsimany en els tres llibres de viatges, *Paisatge amb poetes* (1988), *Paradís amb poetes* (1993) i *Retalls de la vida a Grècia i Roma* (1997). A més, va recuperar la figura del poeta i traductor de la *Divina Comèdia* Andreu Febrer en la novel·la *L'agent del rei* (1991). Helena Valentí i Petit (Barcelona, 1940-1990) va viure a Anglaterra i va convertir la traducció en el seu mitjà de vida. Va traduir al castellà prolíficament, entre d'altres títols *El quadern daurat*, de Doris Lessing, punt de referència estètic i vital de la traductora. De retorn a Catalunya, va compaginar la narrativa pròpia amb la traducció, al català a partir del 1983. Sobresurten les dues versions de Virgínia Woolf, *Al far* (1984) i *Una cambra pròpia* (1985), i de Katherine Mansfield, *Un home casat i altres crueltats* (1984) *La garden party i altres contes* (1989). Marta Pessarrodona i Artigas (Terrassa 1941), poeta i assagista, autora de nombroses introduccions a obres angleses i nord-americanes, traductora de l'anglès i el francès, n'ha reescrit en castellà més que no pas en català. Amb tot, hi ha traslladat, d'ençà del 1984, noms de singular relleu: Louis Althusser, Simone de Beauvoir, Gerald Brenan, Marguerite Duras (tres títols), Lucia Graves, Françoise Sagan, Susan Sontag i Gertrude Stein. La novel·lista M. Antònia

Oliver i Cabrer (Manacor, 1946) és qui més títols ha traduït al català de Virginia Woolf: *Orlando* (1985), *Els anys* (1988) i *Les ones* (1989). Així mateix, ens ha fet avinents altres llibres de referència anglesos i francesos, com *Moby Dick* (1984) de Herman Melville, *Frankenstein* (1992) de Mary Shelley, *El castell dels Carpats* (1998) de Jules Verne o *Una conxorxa d'enzes* de John Kennedy Toole (1990).

A mesura que ens acostem a la immediatesa dels nostres dies, resulta més difícil garbellar i destriar, com també distingir noms, entre d'altres raons perquè són molts, a diferència d'un segle enrere, en què cadascun constituïa gairebé una fita. Així i tot, en aquesta visió excessivament panoràmica del paper de les dones en la traducció catalana del segle xx, no ens podem estar d'esmentar-ne encara d'altres que han ocupat i ocupen un lloc significatiu en l'ofici, en la disciplina (a desgrat dels oblitats ostentosos i que la llista pequi de feixuga): Aurora Díaz-Plaja (Barcelona, 1917-2003), Eshyllt T. Lawrence (Morrison, País de Gal·les, 1917-1995), Felícia Fuster i Viladecans (Barcelona 1921), Hortènsia Curell i Sunyol (El Masnou, 1923 - Barcelona, 2005), M. Àngela Cerdà i Surroca (Barcelona, 1930), Rosa-Victòria Gras i Perfontan (Vallgorguina, 1933), M. Eulàlia Valeri i Ferret (Barcelona, 1936), Montserrat Manent i Rodon (Mataró, 1940), Maria Ginés i Novell (Barcelona, 1941), Montserrat Jufresa i Muñoz (Barcelona, 1942), Dolors Folch i Fornesa (Barcelona, 1941), M. Rosa Vallribera i Fius (Barcelona, 1941), Núria Petit i Fontserè (Barcelona, 1943), Montserrat Ros i Ribas (Barcelona, 1943), Isabel-Clara Simó i Monllor (Alcoi, 1943), Rosa Serrano i Llàcer (Paiporta, 1945), Concepció Ciuraneta i Virgili (Barcelona, 1947), Teresa Duran i Armengol (Barcelona, 1948), M. Lluïsa Presas i Corbella (Barcelona, 1949), Elisabet Abeyà Lafontana (Barcelona, 1951), Pilar Estelrich i Arce (Barcelona, 1952), Maria-Mercè Marçal (Ivars d'Urgell, 1952 - Barcelona, 1998), Teresa Pascual i Soler (Grau de Gandia, 1952), Dolors Udina i Abelló (Barcelona, 1953), Carme Arenas i Noguera (Granollers, 1954), Heike van Lawick (Darmstadt, Alemanya, 1954), Anna Montero i Bosch (Logroño, 1954), Núria Mirabet i Cucala (Barcelona, 1954), Carme Gala i Fernández (Barcelona, 1955), Anna Tortajada i Orriols (Saba-

dell, 1957), Josefina Caball i Guerrero (Solsona, 1958), Anna Casassas i Figueres (Barcelona, 1958), Monika Zgustova (Praga, 1959), Marta Pera i Cucurell (Mataró, 1959), Elisabet Ràfols i Sagués (Barcelona, 1960), Montserrat Vancells i Flotats (Barcelona, 1961), Margarida Castells i Criballés (Torelló, 1962), Dolors Cinca i Pinós (Tiurana, 1963 - Barcelona, 1999)...

És obvi que cal alguns articles més per a consignar, ni que sigui breument, l'aportació d'aquestes i altres traductores. Senyal inequívoc que, a l'últim, hem passat de les justificacions pietoses d'Austin o Tyler, Salvà o Montoriol, a la rotunda afirmació d'una feina, d'un ofici vindicatiu per naturalesa.

Bibliografia

- ALBERTOCCHI, Giovanni. «La traducció d'*I promessi sposi*». A: Julià i Capdevila, Lluïsa. *Lectures de Maria Antònia Salvà*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, ps. 192-207.
- BACARDÍ, Montserrat. *Anna Murià. El vicí d'escriure*. Barcelona: Pòrtic, 2004.
- BACARDÍ, Montserrat. «Anna Murià, traductora (in)visible». *Quaderns. Revista de Traducció*, 13 2006, ps. 77-85.
- BACARDÍ, Montserrat; GODAYOL, Pilar. *Traductores*. Vic: Universitat de Vic, 2006.
- BADIA i MARGARIT, Antoni M. «Entorn dels mallorquinismes de *Mirèio* de Frederic Mistral, en la versió de Maria Antònia Salvà». A: *Estudis de llengua i literatura en honor de Joan Veny*. Vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, ps. 341-353.
- CINCA, Dolors. *Oralitat, narrativa i traducció. Reflexions a l'entorn de Les mil i una nits*. Vic: Eumo, 2005.
- CARBONELL i CORTÉS, Ovidi. «Dolors Cinca i Pinós (1963-1999)». *Quaderns. Revista de Traducció*, 9, 2003, ps. 9-12.
- COLL-VINENT, Sílvia. «*Nocturn*, de Frank Swinnerton: la recuperació d'un bestseller georgià». *Quaderns. Revista de Traducció*, 4, 1999, ps. 117-126.

- CORTÉS, Carles; ESCANDELL, Dari. *Maria Antònia Oliver*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 2006.
- DELISLE, Jean (dir.). *Portraits de traductrices*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.
- FLOTOW, Luise von. *Translation and gender. Translating in the 'Era of feminism'*. Manchester: St. Jerome, 1997.
- . «Feminism in translation: the Canadian factor». *Quaderns. Revista de Traducció*, 13, 2006, ps. 11-20.
- FOGUET i BOREU, Francesc. *M. Àngels Anglada*. Barcelona: Pòrtic, 2003.
- GARCIA RAFFI, Josep-Vicent; MANUEL CUENCA, Carme. *Esyllt T. Lawrence. Una gal·lesa entre dracs*. València: Universitat de València, 2007.
- GAVAGNIN, Gavagni. «Le versioni pascoliane di Maria Antònia Salvà: Un approccio storico e un'indagine formale». *Quaderns d'Italià*, 4/5, 1999-2000, ps. 145-161.
- GODAYOL, Pilar. *Espais de frontera. Gènere i traducció*. Vic: Eumo Editorial, 2000.
- . «Maria Aurèlia Capmany, traductora». A: Palau, Montserrat; Martínez Gili, Raül-David (eds). *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació en la paraula*. Valls: Cossetània, 2002, ps. 195-203.
- . «Maria-Mercè Marçal: (Re)presentation, textuality, translation». A: Branchadell, Albert; West, Lovell Margaret (eds). *Less translated languages*. Amsterdam: John Benjamins, 2005, ps. 365-374.
- . «Helena Valentí, fúria i traducció». *Quaderns. Revista de Traducció*, 13, 2006, ps. 87-93.
- . «Traductores». A: GODAYOL, Pilar (ed.). *Catalanes del xx*. Vic: Eumo, 2006.
- . «Dona i traducció: del plaer a l'ofici». A: *XIV Seminari sobre la traducció a Catalunya*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 2007, ps. 41-53.
- . «Maria Aurelia Capmany, feminisme i traducció». *Quaderns. Revista de Traducció*, 14, 2007, ps. 11-18.
- . «Triplement subalternes». *Quaderns. Revista de Traducció* 15, 2008, ps. 41-50.
- Homenatge a Carme Serrallonga. *Assaig de Teatre*, 15 (març 1999).

- HURTLEY, Jacqueline A. «Modernism, nationalism and feminism: representations of Virginia Woolf in Catalonia». A: Caws, Mary Ann; Luckhurst, Nicola (eds.). *The reception of Virginia Woolf in Europe*. Londres: Continuum, 2002, ps. 296-311.
- JULIÀ, Lluïsa (ed.) *Memòria de l'aigua. Onze escriptors i el seu món*. Barcelona: Proa, 1999.
- . «Mireia de Maria Antònia Salvà en la normativització de la llengua literària moderna». A: *Miscel·lània Joan Veny*. Vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, ps. 191-238.
- . «Pròleg». A: Frederic Mistral. *Mireia*. Traducció de Maria Antònia Salvà. Barcelona: Quaderns Crema, 2004, ps. 11-30.
- KRONTIRIS, Tina. *Oppositional voices: women as writers and translators in the English Renaissance*. Londres: Routledge, 1992.
- LLATES, Rossend. *Francesca Bonnemaison de Verdaguer i la seva obra*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1972.
- MALÉ i PEGUEROLES, Jordi. «Terra erma de T. S. Eliot: una traducció de Rosa Leveroni amb correccions de Carles Riba». *Reduccions*, 71, octubre 1999, ps. 26-31.
- MARÇAL, Maria-Mercè (ed.). *Cartografies del desig. Quinze escriptors i el seu món*. Barcelona: Proa, 1998.
- MARÍN SILVESTRE, Dolors. *Francesca Bonnemaison. Educadora de ciutadanes*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2004.
- MONTORIOL i PUIG, Carme. «Breus notes d'introducció a la traducció completa dels sonets de Shakespeare». A: *Els sonets de Shakespeare*. Barcelona: Llibreria Verdaguer, 1928, ps. 15-22.
- MASSOT i MUNTANER, Josep. «Maria Antònia Salvà, col·lectora de cançons populars i traductora de Mistral». A: *Llengua, literatura i societat a la Mallorca contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Curial, 1993, ps. 85-109.
- MOHINO i BALET, Abraham. *La prosa de Rosa Leveroni: instantànies de l'ésser*. Vic: Eumo, 2004.
- OLIVER, Maria Antònia. «La feina de traduir». A: *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1948-1991)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1992, ps. 261-263.

- . «Moby Dick, el catxalot: de l'aventura de traduir». *Serra d'Or*, 312, setembre 1985, ps. 23-24.
- OLIVER, Maria Antònia; ARTÍS-GENER, Avel·lí. *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Laia, 1984.
- PERELLÓ FEMENIA, Maria Antònia; ROSSELLÓ BOVER, Pere. «L'itinerari de *Mireia*: de Provença a Mallorca». A: Julià i Capdevila, Lluïsa. *Lectures de Maria Antònia Salvà*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, ps. 163-191.
- PESARRODONA, Marta. *Donasses. Protagonistes de la Catalunya moderna*. Barcelona: Destino, 2006.
- PINYOL i TORRENTS, Ramon. «Les escriptores vuitcentistes i la traducció». *Quaderns. Revista de Traducció*, 13, 2006, ps. 67-75.
- PONS, Agustí. *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*. Barcelona: Columna, 2000.
- PUJOL, Dídac. «Carme Montoriol, traductora dels Sonets de Shakespeare». A: Gibert, Miquel M.; Ortín, Marcel (eds.). *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939)*. Lleida: Punctum & Trilcat, 2005, ps. 27-40.
- REAL, Neus. «Espais de literatura popular i de consum en català: Maria del Carme Nicolau». *Serra d'Or*, 459, març 1998, ps. 44-47.
- REAL MERCADAL, Neus. *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- RUYRA, Joaquim. «Ave Maria Puríssima!». A: *Obres completes*. 3a ed. Barcelona: Selecta, 1982, ps. 619-622.
- ROBINSON, Douglas. «Theorizing translation in a woman's voice: subverting the rhetoric of patronage, courtly love and morality». *The Translator*, 1, 1995, ps. 153-175.
- SALVÀ, Maria Antònia. *Entre el record i l'enyorança*. Palma: Moll, 1981.
- SANTAEMILIA, José (ed.). *Gender, sex and translation. The manipulation of identities*. Manchester: St. Jerome, 2005.
- SANTAMARIA, Glòria; TUR, Pilar (eds.). *Irene Polo. La fascinació del periodisme. Cròniques (1930-1936)*. Barcelona: Quaderns Crema, 2003.
- SIMON, Sherry. *Gender in translation. Cultural identity and the politics of transmission*. Londres: Routledge, 1996.

- STARK, S. «Women and translation in the nineteenth century». *New Comparison*, 15, 1993, ps. 33-44.
- TORRENTS, Ricard. «La poeta traductora Montserrat Abelló. Semblança homenatge en les IX jornades de Traducció a Vic». *Quaderns. Revista de Traducció*, 13, 2006, ps. 95-103.
- UDINA, Dolors. «“O no existim o som excel·lents, no hi ha terme mitjà”. Entrevista a Roser Berdagué». *Quaderns. Revista de traducció*, 13, 2006, ps. 183-189.
- . «L'altra mirada que perfà la pròpia: Maria-Mercè Marçal com a traductora». *Reduccions*, 89-90, març 2008, ps. 207-217.
- VENUTI, Lawrence. «Translation, authorship, copyright». *The Translator*, 1, 1995, ps. 1-24.
- ZGUSTOVA, Monika. «Traduir poesia russa». A: Marçal, Maria-Mercè; Zgustova, Monika. *Versions d'Akhmàtova i Tsvetàieva*. Barcelona: Proa, 2004.

4. DE MARES I FILLES

ANNE CHARLON
Universitat de Borgonya

En 2006, el departament d'estudis ibèrics de la Universitat de Pau va organitzar un col·loqui intítulat «Les mères empêchées»; el propi títol del col·loqui indica ja, d'entrada, que la representació de la mare a la ficció és problemàtica i que la figura de la mare «impedida» no hi és una raresa. La impressió que dominà al llarg del col·loqui va ser que la representació de la mare és especialment problemàtica en la creació femenina. En la creació masculina el personatge de la mare sol correspondre a coordenades relativament tòpiques com ara la mare abusiva, la mare sacrificada o la mare indiferent. També hi apareix, com a la creació femenina, però possiblement en proporcions menors, l'absència de figura materna amb la mare morta quan el/la protagonista era molt jove i, fins i tot, morta durant el part.

A l'ocasió del col·loqui de Pau, vaig interrogar-me sobre la representació, o més ben dit l'escassa representació, de la figura materna a l'obra de Víctor Català (a qui havia qualificat d'«*empêcheuse de maternité*») qui, des de *La infanticida* fins a *Un film* construeix protagonistes sense mare ni descendència. Hi afirmava que es podria considerar Víctor Català –en particular pel seu sistemàtic matricidi literari– com a mare de nombroses novel·listes catalanes. En efecte, les poques novel·listes anteriors a Víctor Català o contemporànies seves doten en

general les seves protagonistes de mare, de tant en tant en fan una d'òrfena, però podem considerar que es tracta d'una elecció només dictada per la comoditat de la ficció i que el personatge de la mare no sol presentar gran interès.

De fet, Víctor Català és la primera a la literatura catalana en problematitzar la figura materna i en inventar personatges femenins sense mare ni descendència (essent «la infanticida» –de l'obra epònima– i Mila de *Solitud* els dos personatges més emblemàtics). Podem dir que entre les generacions següents de novel·listes es dibuixen dues vies essencials pel que fa a la representació de la figura de la mare: una que continua el camí obert per Víctor Català, que consisteix a esborrar la figura materna de la ficció i crear un(a) protagonista sense mare, com ara Maria Teresa Vernet en *Presó oberta* (en aquest cas la mare no és morta sinó que es va separar del marit, el qual li va prohibir tot contacte amb la filla), Mercè Rodoreda (que fa d'Aloma –de la novel·la epònima– i Natàlia de *La plaça del Diamant* dues filles sense mare), Maria Dolors Orriols amb *Retorn a la vall*, Maria Aurèlia Capmany amb *Necessitem morir* (novel·la que, com veurem més endavant, presenta un cas extrem de supressió de la figura materna) o *Feliçment jo sóc una dona* (en aquest cas la mare no és morta sinó que ha fugit i ha abandonat la filla), les mares mortes dels protagonistes de *Cròniques d'un mig estiu* (de Maria Antònia Oliver), *La veu melodiosa* de Montserrat Roig o *La meitat de l'ànima* de Carme Riera.

La segona consisteix a crear una figura materna negativa que serveix d'espantall a la seva filla, que és en general protagonista de la ficció. Els exemples són nombrosos. Citarem les mares de Maria (*El cel no és transparent/La pluja als vidres*), Tana (*Tana o la felicitat*) o Victòria (*Lo color més blau*) de Maria Aurèlia Capmany, les dues primeres Ramones de *Ramona adéu* de Montserrat Roig, així com Judit (*El temps de les cireres*) o la mare d'Agnès (*L'hora violeta*) de la mateixa novel·lista, la mare de Rita (en *País íntim* de Maria Barbal).

Aquest panorama ràpid, i força incomplet, considera només un aspecte de la qüestió: si el/la protagonista té o no té mare. Quedaria per veure l'altra possibilitat: si la protagonista és o no és mare. Podríem

dir, d'entrada, que la funció materna no constitueix mai un aspecte essencial de la figura i la vida de la protagonista en la ficció femenina catalana. Com a màxim n'és un aspecte, mai exclusiu. Això ens dona ja una primera indicació important pel que fa a la representació de la figura materna a la ficció femenina catalana. En efecte, la representació de la figura de la mare s'inclou forçosament dins de la problemàtica de la identitat femenina (o de la problemàtica identitat femenina)¹ i és evident que una novel·lista, gairebé només pel fet de ser-ho, no sol considerar que la identitat femenina es redueix a la funció materna; així, una novel·lista que construeix una ficció entorn d'un personatge femení tracta de proposar una identitat femenina alliberada dels miralls deformants proposats/imposats tant per la societat com per la literatura. Tot i acceptar, fins i tot en certs casos reivindicar, una especificitat femenina, aquestes novel·listes no volen inscriure les seves heroïnes en una feminitat restrictiva sinó que volen fer d'elles éssers humans dotats de totes les qualitats i capacitats que solen definir l'heroi ficcional. Aquesta tendència general ens sembla especialment característica de la creació de les novel·listes catalanes que van viure la infància i l'adolescència sota la dictadura franquista, és a dir de les novel·listes que es van veure imposar el model femení del «nacional-catolicisme». Sembla que, per a les successives generacions de novel·listes que van rebre tal educació, la representació de la figura materna és especialment difícil. En un llibre dedicat a les escriptores del Quebec entre 1970 i 1980, Bénédicte Maugière escriu:

Si le fait d'écrire c'est de permettre l'épiphanie du «moi réel» et libérer en soi une identité dépassant les limitations accidentelles de l'existence, l'écriture des

¹ Com escriu Nathalie Heinich (*États de femme*. París: NRF Essais, Gallimard, 1996, ps. 332-333), «si l'identité n'apparaît guère qu'à l'état critique [...] c'est qu'elle n'est pas une réalité donnée, stable, objective avec laquelle tout un chacun devrait également composer: elle est la résultante d'éléments plus ou moins extérieurs, stabilisés, objectivés, que chacun contribue inégalement à organiser avec plus ou moins d'autonomie, d'habileté, de difficultés. Elle est, autrement dit, une construction, et une construction paradoxale en ceci qu'elle n'existe dans les esprits et ne fait parler d'elle qu'à condition de poser problème, tandis qu'elle est d'autant moins apparente qu'elle va davantage de soi.»

*femmes va plus loin. Elle exprime, en effet le dédoublement entre identité personnelle et identité sociale auquel les femmes sont confrontées. Pour les membres d'un groupe minoritaire, l'identité n'est pas acquise comme donnée de départ, elle est objet d'une quête.*²

La femme n'est pas seulement l'Autre, mais plus spécifiquement l'image négative de l'homme.

*Confrontée à la négation de toute identité littéraire et sociale, la femme éprouverait le besoin de se représenter à travers le texte littéraire d'une façon qu'elle n'a jamais pu expérimenter par ailleurs, tant la société lui offre un miroir déformant. La femme n'ayant d'identité que comme mère, sœur, épouse ou veuve, elle est constamment définie par rapport à l'Autre.*³

Analitzarem doncs, per començar, la construcció negativa de la figura materna, que expressa el rebuig de la feminitat tradicional; però veurem que la representació de la mare planteja un problema que, possiblement, supera les condicions històriques i polítiques i pot explicar la recurrència de l'absència de figura materna en les ficcions femenines.

Les mares espantalls

Podem considerar que aquest tipus de figura materna constitueix el cas més recurrent en la narrativa femenina de després de la guerra civil. La figura materna que construeix el relat és devaluada, negativa, és un antimodel absolut per a la protagonista. Les mares de Maria i Tana⁴ viuen en un món mesquí, limitat, no tenen cap interès o aspiració intel·lectual, cap poder de decisió. La mare de Natàlia,⁵ encara que hagués estat una dona lliure i activa abans de la guerra, s'ha trans-

² Bénédicte Mauguère, *Traversée des idéologies et exploration des identités dans les écritures de femmes au Québec 1970-1980*, Nova York: Peter Lang, 1997, ps.21-22.

³ *Ibid.* ps.185-186.

⁴ M. A. Capmany, *El cel no és transparent i La pluja als vidres, Tana o la felicitat*

⁵ M. Roig, *El temps de les cireres*, Barcelona: Edicions 62, 1978, p. 160.

format en una dona que «no somreia mai, omplí la casa d'amorets de porcellana, d'estampes, d'imatges, de flors artificials, d'objectes estranys i antics». «Sí, crec que la Judit de després de la guerra només ens donava el seu cos, la seva figura, com si fes molt de temps que hagués deixat d'existir.»⁶ En general, la submissió al marit és total, com en el cas de la segona Ramona que, segons la seva filla: «Ara només era una dona atuïda davant l'autoritat del pare»⁷ i, de vegades, s'hi afegeix el més absolut menyspreu d'aquest per la seva dona (en *Tana o la felicitat*, per exemple) i, molt sovint, la infidelitat (com ara el pare d'Agnès de *L'hora violeta* de M. Roig i el d'Isabel Clara, en *Una primavera per a Domenico Guarini* de Carme Riera).

A la majoria de les primeres novel·les de M. A. Capmany és evident que la imatge positiva és la del pare: Maria Carcereny (*El cel... i La pluja...*) ho té molt clar, «Adorava el seu pare i compadia la seva mare.»⁸ Queda molt evident també que l'ideal d'existència d'aquests personatges femenins és masculí: «Si ser dona significava mentir, xiscclar, ignorar, no se sentia amb ànim de representar aquesta incòmoda comèdia.»⁹

Per a la generació següent, de novel·listes nascudes durant el primer franquisme (Riera, Roig etc.), el model patern no és en general positiu: el pare de Natàlia, el d'Agnès o el d'Isabel Clara no constitueixen models per a les filles que desitgen més aviat inventar nous models de feminitat i masculinitat i escapar dels esquemes simbolitzats per la generació dels seus propis pares. Però a la imatge negativa de la mare s'afegeix un greuge formulat per les filles que consideren que la mare ha contribuït a imposar la moral repressiva: «Quasi mai no puc pujar als trapezis ni als tobogans. M'ho tenen prohibit. [...] –Grollera, no siguis grollera! T'ho veuen tot des d'aquí. Davalla tot d'una [...] No hi tornaràs als trapezis, Isabel-Clara! Als tobogans tam-

⁶ M. Roig, *L'hora violeta*, Barcelona: Edicions 62, 1980, p. 115.

⁷ M. Roig, *Ramona, adéu*. Barcelona: Edicions 62, «El cangur» 25, 1978, p.82.

⁸ Maria Aurèlia Capmany, *El cel no és transparent* in *Obres Completes 4*. Barcelona: Columna, 1996, p.445.

⁹ Maria Aurèlia Capmany, *La pluja als vidres* in *Obres Completes 2*. Barcelona: Columna, 1994, p. 226.

poc no pots pujar-hi, recorda-te'n. Per molt que et tapis amb la falda i et col·loquis curiosament els plecs per a cobrir-te les cames, sovint un cop de vent et destapa i et fa mostrar les cames.»¹⁰

Bénédicte Mauguière ha definit perfectament el conflicte entre mare i filla que reflecteix la ficció femenina: «[L]'image de la mère dans la littérature a été extrêmement négative [...] avec une violence particulière dans les romans québécois. Cette vision négative fait peur du fait qu'elle représente ce que la fille ne veut pas devenir (un rôle dévalorisé socialement).»¹¹

Possiblement perquè la situació de la dona va canviant una mica, la visió de Capmany evoluciona, tant pel que fa a la imatge materna com pel que fa a la imatge paterna. En *Lo color més blau* la novel·lista proposa dues imatges parentals oposades amb els pares respectius de Victòria i Dèlia. La mare de Victòria s'assembla a les de Maria i Tana, en una versió més esnob, més franquista i més burgesa; el pare no constitueix veritablement una figura molt positiva. La novetat són els pares de Dèlia i, sobretot, la mare, una dona treballadora, militant comunista, de forta personalitat; podria constituir el model d'una altra feminitat, però Dèlia escriu: «Tu em deies sovint: “La teva mare és extraordinària.” Ho és. I m'agradaria que veiessis com és de difícil viure amb una dona extraordinària.»¹² Amb aquest personatge de mare, Capmany suggereix que no sempre és més fàcil construir-se una identitat pròpia al costat d'una mare excepcional que al costat d'una dona apagada i sotmesa.

D'altres novel·listes han anat explorant aquesta via. En la seva penúltima novel·la, *País íntim*, Maria Barbal proposa una nova imatge de la mare durant la dictadura. La mare de Rita no pertany, com la de Victòria, al bàndol dels vencedors; ha sofert, com a filla d'un vençut executat pels militars. Com la mare de Natàlia (*El temps...*) ha hagut d'acceptar el nou ordre, ha hagut d'adoptar una conducta, un comportament; però ella no s'ha refugiat en el silenci ni en una malaltia

¹⁰ Carme Riera, *Una primavera per a Domenico Guarini*. Barcelona: Edicions 62, 1981, p.127 .

¹¹ *Op.Cit.*, p. 290.

¹² Maria Aurèlia Capmany, *Lo color més blau* in *Obres Completes 3*. Barcelona: Columna, p. 337.

que l'aïlla dels altres. Al contrari, dins de la llar utilitza la violència verbal contra els seus per superar o evacuar el propi dolor. La mare de Rita és víctima del franquisme, de la repressió, de la dictadura però també és botxí de la pròpia filla que no pot trobar cap model femení per seguir; no vol ésser com la seva mare, tampoc pot ser acceptada per ella si segueix un altre model. En el cas de *País íntim*, com en el de *Lo color més blau*, les circumstàncies històriques poden contribuir en part a explicar la construcció d'una imatge materna complexa i difícil d'assumir per les filles. No és el cas en altres novel·les de Maria Barbal: en *Carrer Bolívia* encara la fugida del pare té motius polítics (és militant comunista i ha d'escapar) però la incomprensió manifesta entre mare i filla és més complexa. En una novel·la posterior, Barbal situa el conflicte mare/filla en una època posterior a la dictadura: en *Bella edat* tenim el punt de vista de la mare i el de la filla, podem així entendre que ni la mare representa una feminitat caricaturitzada ni la filla és la víctima d'una educació repressiva, i també constatar que tanmateix la filla no aconsegueix construir-se al costat de la mare i que només pot fer-ho contra ella.

La novel·la de Maria-Mercè Roca, *Una mare com tu*, ens presenta un altre cas de rebuig de la mare, per part de la filla. El present de la ficció sembla correspondre al de l'escriptura –començament del segle XXI– per tant, la història de les tres generacions que abraça (la mare de la narradora, la narradora i la seva filla) ha transcorregut en bona part després de la mort de Franco. Sabem, per exemple que Àngels, la mare de la narradora, estudiava el batxillerat el 1955, és a dir que seria ella la que va patir la dictadura quan era adolescent. En aquest cas, no es tracta del rebuig d'una mare sotmesa, sense personalitat sinó del contrari. El rebuig, fins i tot l'odi expressats per la narradora, es dirigeixen a una dona emancipada, reconeguda en el seu treball, que es va divorciar per voluntat pròpia. És a dir d'una dona que va tenir una vida lliure, responsable i autònoma. D'una dona que tothom admirava i estimava, amb excepció de la pròpia filla que la va rebutjar precisament per això. En realitat, la narradora voldria ésser com la seva mare, ésser la seva mare i no ho pot aconseguir: «Tota la vida fingint i odiant-te

perquè volia ser com tu, perquè no volia ser jo. [...] Per què em va tocar una mare com tu, si el món és ple de mares normals a les quals és fàcil superar.»¹³ «Em semblava com si t'hagués volgut fer fora, com si t'hagués volgut matar, i pensar en la possibilitat que no hi fossis em feia molta por.»¹⁴

En el cas d'Anna, el personatge de M. M. Roca, com en l'evocat per M. Barbal en *Bella edat*, les qualitats de la mare anul·len les de la filla i gairebé li fan la vida impossible, en el sentit més literal. Totes dues novel·listes plantegen, així, amb casos extrems, la dificultat que té sempre, segons afirmen els psicoanalistes, la filla per afirmar la pròpia identitat al costat de la mare.

De vegades, com ara en *Els dies difícils* de Maria-Mercè Roca, no hi ha rebutj, però l'acceptació de l'herència identitària condueix les successives generacions al sacrifici. Com en *Una mare com tu*, M. M. Roca conta la història de tres generacions de dones; cap d'elles no rebutja el model femení que representa la mare, al contrari, sent respecte i admiració i, per això mateix, sent l'obligació de sacrificar-se: l'àvia va tenir relacions sexuals amb un gendarme al camp de concentració francès per salvar la vida de la filla; aquesta acceptarà també relacions sexuals amb el seu patró per millorar les condicions d'empressonament del seu home i poder participar a un concurs televisiu que li permet guanyar una rentadora que pugui facilitar la vida de la mare. La tercera també té relacions sexuals amb un pintor famós perquè es pensa que, si pogués viure amb ell a la masia esplèndida que posseeix, resoldria tots els problemes de la família. Podem notar, tanmateix, que la decisió presa per la segona, i més encara per la tercera generació, si bé prové d'un sentiment de deure, suposa una part cada vegada més important d'elecció i de decisió pròpia i una part menor d'absolut sacrifici. Com si, malgrat tot, els dies fossin menys difícils per a la tercera generació. Però, en aquesta novel·la de Maria-Mercè Roca, es planteja de nou el problema de la dificultat que té la dona d'inventar-se una identitat distinta de la de la mare.

¹³ *Ibid.*, p.37.

¹⁴ *Ibid.*, p.41.

Segons Pierre Tap: «l'identité est un effort constant de différenciation, d'affirmation, de singularisation, aussitôt limité par la tentative inverse d'affiliation, d'appartenance et d'identification.»¹⁵ Segons Ginette Castro: «La fillette se construit en s'identifiant à la mère dans un rapport au même [...] qui n'est pas sans conflit entre, d'une part, l'identification aux aspects admirables de la mère et, d'autre part, le refus d'identification à la mère victime.»¹⁶ Bénédicte Mauguière precisa els dos camins contradictoris de la construcció identitària femenina: «D'une part, la construction d'une identité personnelle par les femmes en littérature, renvoie à la nature du lien premier à la mère (et à la question de l'identification/séparation). D'autre part, le processus d'identification se poursuit bien après cette identité première, en particulier à travers la perception des rôles sociaux et souvent avec l'«identité prescrite»».¹⁷

El necessari assassinat de la mare

Hem vist, fins ara, com les novel·listes catalanes tracten, amb els seus personatges de mares i filles, el problema de la 'identitat prescrita' i que, la mare admirada i admirable planteja, per a la filla a la recerca de la identitat pròpia, tants problemes com la mare menyspreada i menyspreable. Moltes analistes han subratllat la dificultat que té qualsevol noia per construir-se una identitat diferent de la de la mare. Nicole Berry qualifica aquest procés d'individuació: «L'origine du sentiment d'identité me semble plutôt à rechercher dans le processus de séparation-individuation, dans la différence psychique entre soi et la mère.»¹⁸ Michèle Montrelay escriu en *L'ombre et le nom*: «La femme jouit de son corps comme elle le ferait du corps d'une autre. Chaque événement d'ordre sexuel (puberté, expérience érotique, maternité etc.) lui arrive, comme s'il venait d'une autre:

¹⁵ Pierre Tap (ed.), *Identités collectives et changements sociaux*. Tolosa: Actes du Colloque, Collection Sciences de l'homme, Tome I, Privat, 1980, p. 11.

¹⁶ Ginette Castro, «La critique littéraire féministe», in *Revue française d'Études Américaines*, 1986, p.12.

¹⁷ *Op.cit.*, ps. 289-290.

¹⁸ Nicole Berry, *Le sentiment d'identité*. Begedis: Editions Universitaires, 1987, p. 81.

*il est l'actualisation fascinante de la féminité de toute femme, mais aussi, surtout, de la mère. Tout se passe comme si "devenir femme" "être femme", ouvrirait l'accès a une jouissance du corps en tant que féminin et/ou maternel. Dans "l'amour propre" qu'elle se porte, la femme ne peut parvenir à faire la différence entre son propre corps et celui qui fut le "premier objet"».*¹⁹

Així, segons aquestes escriptores, l'accés a la identitat femenina és difícil, suposa un esforç que passa per la ruptura amb el model matern. Segons Nathalie Heinich, aquest procés s'aguditza quan la noia passa a l'estat d'esposa: «[T]out basculement en l'état de femme mariée tend à se vivre inconsciemment comme une usurpation par où la fille, prenant la place de l'Épouse qu'incarnait jusqu'alors sa mère, lui prend du même coup sa place. Autant dire qu'elle n'accède à son identité de femme qu'au prix de la disparition de l'autre.»²⁰

Nathalie Heinich proposa una interpretació del matricidi literari vinculant-lo al canvi d'estat civil de la dona. Segons ella, la quantitat d'heroïnes de novel·la, òrfenes de mare, creada per escriptores s'explica pel desig de dir simbòlicament la supressió necessària de la mare, per tal d'ocupar el seu lloc. El matricidi literari seria llavors una representació del matricidi simbòlic viscut per la dona quan passa de l'estat de noia casadora al de dona casada.

¿No podria ser, però, la representació simbòlica de l'esforç que ha de realitzar qualsevol noia per constituir-se com a individu independent, diferenciat de la mare, i *a fortiori* com a escriptora?

Possiblement el cas més extrem d'esborrament narratiu de la figura materna l'ofereix la primera novel·la de Maria Aurèlia Capmany, *Necessitem morir*. En efecte, si existeix un misteri dels orígens de Georgina Desmoulins pel que fa a la figura paterna (Qui és el seu pare? El misteriós amic francès de Jacint Urmeneta o el propi Jacint?), pel que fa a la figura materna el cas és molt més extraordinari ja que no hi ha cap menció d'ella en tota la novel·la, ni tan sols unes ratlles informant el lector de la seva mort, en el part per exemple. Georgina sembla concebuda sense cap intervenció femenina, disposa de dos pares possibles però no disposa de cap mare. Es pot considerar aquest buit

¹⁹ Michèle Montrelay, *L'ombre et le nom*. París: Editions de Minuit, 1972, p. 69.

²⁰ Nathalie Heinich, *États de femme*. París: Gallimard, NRF Essais, 1996, p. 208.

narratiu com a figuració textual del caràcter fictici del personatge ja que, de fet, un personatge de ficció no té cap altres pares que la imaginació de l'escriptor(a), però, en aquest cas, per què donar-li dos pares? Un fet resulta especialment desconcertant: el que l'autora hagi dedicat aquesta novel·la sense mare precisament a la seva pròpia mare. És difícil d'imaginar que Capmany hagi volgut només dedicar la seva primera novel·la a la mare, com a homenatge o com a prova del seu propi talent o pel que sigui, sense adonar-se de la incongruència de fer-ho amb una història en la qual no hi ha cap mare (l'única mencionada és la dels fills legítims de Jacint Urmeneta, morta ben jove). No arriscaré cap interpretació basada sobre les relacions entre Capmany i la seva mare que poguessin explicar aquest matricidi ficcional acompanyat de dedicatòria, encara que, com la mare de Dèlia, en *Lo color més blau* la mare de Capmany no era, si ens referim a les seves memòries, gens tradicional i corrent i que, a la novel·lista, sovint li hauria agradat tenir una mare més «clàssica». Una altra explicació prou plausible seria que Capmany no va voler, en la primera novel·la, enfrontar-se directament amb una figura de mare: no podia donar al seu personatge una mare original, lliure i autònoma, tampoc li semblava acceptable la imatge de la mare franquista típica, així l'absència absoluta de mare tenia el doble avantatge d'evitar el problema i de posar la protagonista en una situació d'absolut aïllament.

Si pensem en altres heroïnes com ara «la infanticida», Mila (de *Solitud*), Aloma (de la novel·la epònima), Natàlia, la Colometa de *La plaça del Diamant*, la «salvatge» (també de la novel·la epònima d'Isabel-Clara Simó) o en la pròpia Georgina Desmoulins, és evident que la «fragilització» de la protagonista, necessària per a la construcció de la ficció, implica l'absència de la mare. En el cas dels sis personatges que acabem de citar el buit matern és primer un handicap a l'hora d'afrontar les dificultats de la vida:

«La meua mare morta feia anys i sense poder-me aconsellar»²¹ repeteix Natàlia al llarg del primer capítol. El personatge femení

²¹ Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant, Obres Completes 1 1936-1960*. Barcelona: Edicions 62, 1976, p. 355.

desproveït de mare es veu mancat de model femení immediat per imitar o rebutjar, de referència i doncs de consells i de refugi. No té possibilitat d'explicar els seus problemes i dubtes a qui n'ha viscuts de similars abans i ha adquirit experiència; no pot tornar enrere si la situació esdevé insostenible. Ni Mila, ni Natàlia ni Georgina no poden tornar a casa de la mare per protegir-se, buscar reconfort o ajuda. En certa manera, en matar la mare de la seva protagonista, la novel·lista l'ascendeix, d'entrada, a heroïna ja que la solitud i el fet de no poder comptar sinó amb les forces pròpies són consubstancials de l'heroi literari. Podem pensar que la supressió de la mare va molt més enllà de la rendibilitat narrativa de la figura d'òrfena, que es tracta d'inventar un ésser lliure de qualsevol referència materna: «*Nous n'avons pas de modèles historiques. Si peu de mères fameuses. Toutes, nous avons quelques tantes un peu folles et sublimes, mystiques ou grandes putains, mais vraiment l'histoire ne fut modelée ni écrite par nous. Nous allons commencer nos propres modèles.*»²² Es podria dir, llavors, que la mare morta és un ingredient essencial de la biografia d'un personatge femení. Carola, l'heroïna de *Feliçment, jo sóc una dona* de Maria Aurèlia Capmany sembla confirmar tal hipòtesi; en efecte ella, ja gran, considera la desaparició de la mare i, de manera general, l'absència de figures materna i paterna, com a positives: «No tinc cap fotografia de la meua mare, ni de ningú de la família, és clar. Quan, alguna vegada, m'entretenia a repassar àlbums farcits de tota la parentela del meu marit, pensava que era una forma de recordar que a mi m'era vedada, i al mateix temps em sentia com nova de trinca, lleugera, sense cap llast.»²³

La novel·la de Carme Riera, *La meitat de l'ànima*, planteja el tema de l'assassinat ficcional de la mare de manera especialment interessant. La mare de la narradora combina, en certa manera, trets característics de moltes heroïnes catalanes ja que és, alhora, el model de mare massa bella, massa elegant etc. que domina la seva filla i l'aclapara i el

²² Madeleine Gagnon, *La venue à l'écriture* (en col·laboració amb Hélène Cixous i Annie Leclerc). París: Union Générale d'Éditions, 1977, p. 89.

²³ Maria Aurèlia Capmany, *Feliçment, jo sóc una dona* in *Obres Completes 2*. Barcelona: Columna, 1994, p. 486.

model de mare víctima d'un context polític. La narradora sembla anar a la recerca de la veritat sobre la mare, sembla necessitar reconstruir una figura materna coherent per poder retrobar la pròpia identitat. El descobriment, casual i tardà, d'un possible misteri sobre la figura materna provoca la investigació de la narradora. Però esdevé ràpidament evident que darrere la recerca de la imatge materna, hi ha la identitat d'un pare biològic. I és més evident encara que, darrere d'aquesta recerca n'hi ha una altra, molt més essencial, que és la de pares o mares literaris. Riera ens invita a reflexionar sobre una herència d'una altra mena, que pot –i ha de– ser triada o rebutjada: l'herència literària.

Mares reivindicades

Si Carme Riera reivindica, per mitjà de la ficció, un pare literari, concretament Albert Camus, d'altres novel·listes reivindiquen, de manera més o menys explícita, mares literàries, encara que matin sovint les mares de llurs protagonistes. Podem afegir que aquestes mares són, a vegades, catalanes però també d'altres nacions. Maria Aurèlia Capmany reivindicà sempre de manera explícita la figura de Virginia Woolf com a mare o germana en literatura; també, de manera menys visible, va reivindicar la figura de Víctor Català, tant pels textos que li va dedicar com per la presència d'escenes-homenatges, com ara la de *Feliçment, jo sóc una dona*, en la qual Carola descobreix el seu propi cos a la banyera quan els seus «avis» Pujades li proporcionen «una col·locació» i el famós vestit gris tórtora; escena que en recorda una altra de *Solitud* en la qual Mila descobreix la pròpia bellesa tot contemplant-se a la «bacina vella» que acaba de fer brillar.

Novel·listes com Montserrat Roig o Maria Barbal han assumit sempre la maternitat, conscient o no, de Rodoreda a la seva escriptura; el monòleg de la narradora de *Pedra de tartera*, que conta la pròpia vida, és una reminiscència inconscient de Maria Barbal; en canvi, la visió del món rural, del patriarcat, com en *Càmfora*, és l'expressió d'una escriptora que es distancia d'una Víctor Català a qui ha llegit. De la

mateixa manera, la presència de Doris Lessing, com a mare espiritual, és tan evident com implícita en *L'hora violeta* de Montserrat Roig. El personatge de Norma, la novel·lista, es una hereva evident de la del *Golden notebooks* de l'autora anglesa: totes dues volen trobar una forma literària «femenina» que pugui dir alhora, i sense introduir cap mena de jerarquia, tot el que fa una vida humana, tant els grans ideals, les lluites, els petits plaers quotidians com els quefers domèstics.

Caldria evocar molts més exemples però n'hi ha un ben recent que em sembla especialment interessant, el de Najat El Hachmi en *L'últim patriarca*. Aquesta jove autora, filla d'un marroquí arrelat a Catalunya, escriu una primera novel·la que formalment recorda molt les tradicions orals de narracions àrabs, però fa també referències explícites a autores catalanes: «era la meva mare que parlava, era la Mila que s'havia afartat de netejar capelles i relíquies, la Colometa que fugia per trobar-se.»²⁴ Filla de dues cultures assumides i reivindicades, Najat El Hachmi, tot escrivint una història demolidora del patriarcat, afirma la seva pròpia identitat i la seva pròpia veu de dona hereva d'altres dones que han lluitat per a trobar llur identitat.

Filles sense mare, filles de mares impossibles, a vegades mares també (que llavors descobreixen des de l'altra banda les dificultats que havien marcat llur època de formació),²⁵ les protagonistes filles d'autores catalanes plantegen des de fa més d'un segle el problema de la definició identitària femenina. Constitueixen totes, i cadascuna amb les particularitats pròpies, una família entranable de germanes en literatura.

²⁴ Najat El Hachmi, *L'últim patriarca*. Barcelona: Planeta, 2008, p. 222.

²⁵ Podríem citar, entre moltes més, Carola –Capmany–, Norma i Agnès –Roig–, o Lina –Barbal.

5.
LES ESCRIPTORES A GALÍCIA:
SUBVERSIÓ, GRAMÀTICA VIOLETA
I IDENTITAT MÚLTIPLE

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ
Centre Dona i Literatura, Universitat de Barcelona

La literatura gallega dels darrers anys s'ha vist profundament transformada per la irrupció de les escriptores i una «gramàtica violeta», una literatura concebuda en femení, que ha afectat també l'escriptura d'autoria masculina. Les seves propostes no se situen, doncs, en el marge del camp literari, malgrat que numèricament són menys. A la narrativa han engegat ambiciosos projectes de subversió de gènere amb una bona recepció. A la poesia s'han convertit en models literaris per la seva capacitat d'experimentació i renovació integral de l'escriptura, fent quallar una *gramàtica violeta*. I l'espai virtual, convertit en laboratori públic del llenguatge, s'experimenta amb l'escriptura i la identitat múltiple.

*«Acabamos de descubrir que somos paxariños, terrible
e completamente independientes»¹ (Teresa Moure, 2008: 166)*

Les escriptores gallegues s'han trobat davant del repte d'explicar l'oxímoron gènere/nació, per això han hagut d'adequar una cruïlla

¹ «Tot just hem descobert que som ocells, terriblement i completament independents.»

identitària on conciliar aquests dos termes que semblaven irreconciliables. Irreconciliables perquè al llarg dels segles XIX i XX s'havia desenvolupat la identitat de gènere com un dret individual, associat a la defensa de la igualtat i la ciutadania i com a tal no es podia «relegar» a cap altra identitat col·lectiva. Dit amb paraules de Virginia Woolf, «com a dona, no en tinc, de pàtria». Irreconciliables també perquè el discurs de la nació ha estat un discurs elaborat pel patriarcat nacional i aquest precisament ha relegat les demandes identitàries de gènere, considerant que aquesta demanda afectava només una part del col·lectiu nacional i, per això, s'havia de postergar o, com a mínim, adequar a les demandes de la nació, que es comportaria com un tot. Allò que he denominat, tot seguint R. Radhakrishnan, el *paraigua totalitzador* (González Fernández, 2005).

En els darrers temps, però, el paper destacat que han anat guanyant les dones a la societat i la incorporació del discurs de la igualtat per a les dones a les polítiques d'estat, ha contribuït a un cert protagonisme de tot allò que afecta la lluita per la igualtat i la visibilitat de les dones. El discurs sobre la nació a Galícia, fonamentat en una tradició liberal al segle XIX, s'ha mantingut a l'actualitat en posicions, diguem-ne, d'esquerra i laïques. Això ha afavorit un paper destacat de les dones i les seves produccions i permet resoldre l'oxímoron. Com diu la poeta Ana Romaní: «Dona i nació són construccions. No existeix contradicció. [...] Els processos socials són també els processos personals. La dona és nació que es construeix» (Nogueira, 2008: 136).

Rosalía de Castro, al seu pròleg a *Follas novas* (1880), que convé rellegir per tal d'estalviar-nos prejudicis superficials sobre l'autora, i Xohana Torres amb el seu «*Eu tamén navegar*», el vers que clou el poema «Penélope», de *Tempo de ría* (1992), van bastir aquest discurs que després han continuat les poetes i han desenvolupat de manera singular les narradores. Convé, però, deixar clar que les narradores més recents, tot i ésser poques, han aconseguit una bona recepció editorial i popular que s'ha d'explicar per les especials circumstàncies de la literatura gallega, com intentaré demostrar. En un article que tenia voluntat d'intervenció més que no pas de descripció (González

Fernández, 2003) vaig afirmar que mai una literatura havia desitjat tant tenir-ne, de narradores, com li va passar a la literatura gallega recent. Aquesta necessitat inusitada es fonamentava, i es fonamenta, al meu parer, en dues raons complementàries. D'una banda, la profunda transformació que va suposar la poesia d'autoria femenina, especialment aquella que va bastir una *gramàtica violeta*. D'altra, la sensació de carència que afectaria al conjunt del sistema literari en tant que subaltern i per això estaria sempre atent a incorporar aquells indicadors que evidencien innovació i contemporaneïtat; és a dir, aquells elements que servirien per a equipar-la com a literatura «universal», «normal», «no local». Aquesta carència resultava encara més paradoxal en una literatura que té com a figura canònica autoral, i amb més projecció internacional, una dona, Rosalía de Castro. La manca de narradores, doncs, situaria el conjunt del sistema literari en posició de desavantatge en relació amb altres sistemes literaris en els quals la *moda literària violeta*, i més concretament, la narrativa escrita per dones, s'havia convertit en un indicador d'*aggiornamento* i, alhora, en una manera eficaç per a fidelitzar el creixent nombre de lectores. Aquesta necessitat de *narrativa violeta* era encara més evident després del fenomen que va suposar la irrupció de les poetes gallegues al llarg de la dècada dels 90. Ara bé, no es pot oblidar que encara ara la poesia, en la literatura gallega, és el gènere en què s'escriu el discurs de la tribu, i ocupa, per això, un lloc central (Vilavedra, 2007: 54).

La manca de narradores s'hauria assumit com una carència sistèmica que afectaria la consideració del conjunt de la literatura gallega més que no pas les necessitats específiques d'un grup, el moviment feminista. I aquesta carència encara la feia més evident una crítica feminista o profeminista molt influent, que ocupa posicions fonamentals en els mitjans culturals de referència (com ara les revistes *Grial*, *Anuario de Estudos Literarios Feministas* o el programa *Diario Cultural* de la Radio Galega que dirigeix la poeta i feminista Ana Romaní). Així, doncs, en la necessitat de fomentar l'aparició de narradores van coincidir alhora les demandes feministes i de les dones, i la indústria editorial gallega, tot neutralitzant un espai en el qual les diferències entre literatura

feminista i literatura d'autoria femenina es desdibuixaven. Ara bé, els agents literaris (entesos en el sentit sistèmic), i especialment les editorials van promoure accions per a fomentar l'aparició de noves narradores, especialment Edicions Xerais, una de les principals editorials comercials. En primer lloc, va publicar una antologia de vint-i-cinc narradores joves i, fins i tot, inèdites, *Narradoras* (2000), que, tal com consta a la coberta era «un libro que, por primeira vez en Galicia, recolle nunha antoloxía o estado da narrativa galega escrita por mulleres» que «están a formar un corpus literario que, sen dúbida, marcará o futuro da literatura galega». Aquesta era la segona vegada que l'editorial posava en marxa un projecte per a incentivar la literatura de dones. Ho havia intentat amb poc èxit deu anys abans amb *Contos eróticos. Elas* (1990); aquell, però, era un moment de poetes, com es feia palès a les pàgines de la revista *Festa da Palabra Silenciada*. A les *Narradoras* de l'any 2000 no es van incloure, a propòsit, aquelles que tenien ja una trajectòria reconeguda en aquest gènere literari (M. Xosé Queizán, Marina Mayoral, Helena Villar, Marilar Aleixandre, Úrsula Heinze) perquè l'objectiu era donar a conèixer-ne de noves. La seva procedència era diversa: algunes procedien de la literatura infantil i juvenil (com ara Ana Alfaya, Uxía Casal i María Canosa), unes poques de la poesia (aquest era el cas de Luísa Villalta, María Lado o Marica Campo), i altres serien els noms a tenir en compte en els anys següents (com va ocórrer amb Rosa Aneiros, Inma López Silva –totes dues guanyadores del Premio Xerais en edicions posteriors–, Begoña Paz o Beatriz Dacosta).

El fenomen de la narrativa de dones a Galícia es pot marcar amb dos projectes literaris ambiciosos, explícitament compromesos, en els quals té tanta importància la ficció com l'assaig: el de María Xosé Queizán i, més recentment, Teresa Moure. Totes dues comparteixen l'interès per la narrativa de tesi en la qual els personatges encarnen la possibilitat de l'emancipació de les dones, i en certa manera totes dues s'han convertit en dos referents fonamentals d'aquesta narrativa de dones i feminista que ha aconseguit fer-se un espai propi a la literatura gallega. María Xosé Queizán, que és una escriptora prolífica, ha publicat recentment una novel·la provocadora sobre la pedofília i el

concepte tradicional de maternitat en el context històric dels anys 70 i 80, titulada *Ten o seu punto a fresca rosa* (2000), i dos llibres d'assaig, en els quals se situa teòricament en un feminisme de la igualtat: *Racionalismo político e literario* (2004) i *Anti natura* (2008). Per la seva banda, Teresa Moure, que es dona a conèixer com a escriptora de referència amb la seva segona novel·la *Herba moura* (2005), traduïda a moltes llengües, entre d'altres, al català (*Herba d'enamorar*, La Campana, 2006), es va convertir en un fenomen editorial no planificat. Segons va declarar l'autora en una entrevista a l'*Avui* aquest era el seu propòsit: «He volgut escriure la història de les dones des d'un punt de vista alternatiu a la història que ens han explicat [...] Tenia la intenció de desmuntar el mite segons el qual l'ésser humà és un animal racional. Ens passem la major part del temps fent coses irracionals. Som animals passionals.» (Piquer, 2006). La literatura militant, situada en un feminisme de la diferència i expressament ideologitzada, es va convertir en un èxit de vendes reconegut per multitud de premis; aquesta literatura respon a l'assumpció social d'una part de l'agenda feminista, per això el seu èxit no és aliè a la moda literària femenina. Dolores Vilavedra (2006) i Helena Miguélez-Carballeira (2006) ofereixen una anàlisi de la recepció crítica d'aquesta novel·la que ens situa en el difícil diàleg entre l'avenç ideològic i la lectura popular. Curiosament, també en les seves incursions teatrals tant Queizán com Moure obren camins en paral·lel. Si a *Antígona ou a força do sangue* (1991, reed. 2008) Queizán reescribia aquest mite en un context medieval que s'havia d'entendre alhora com la reivindicació de la dona i de la nació, Moure fa servir el mateix període històric, el de la revolta Irmandiña, per a encarnar en una abadessa un context per a la llibertat i el dret a l'amor lèsbic en *Unha primavera para Aldara* (2008), Premio Rafael Dieste 2007, que ha estat portada a escena pel Teatro do Atlántico, sota la direcció de Xúlio Lago. I potser perquè el teatre va sentir la mateixa carència que abans la narrativa –gairebé no hi ha dramaturgues–, l'any 2008 el Teatro do Morcego va posar en escena una altra novel·la amb bona acollida lectora, *O club da calceta* (2006) de María Reimóndez, adaptada i dirigida per Celso Parada.

Entre les narradores més recents s'han de tenir en compte, a més a més, uns quants noms. Rosa Aneiros, autora d'un llibre de relats situats a la costa gallega que aconseguia explicar la realitat màgica del finisterre, *Corazóns amolecidos en salitre* (2002), va publicar també una novel·la situada a la revolució portuguesa, *Resistencia* (2003). Begoña Paz, que fins ara només ha publicat dos llibres, *A ferida* (2004) i *As mellores intencions* (2008), escriu històries quotidianes paròdiques i de suspens que evidencien el desig de les dones i com pateixen la normativa del rol dels gèneres. I Rexina Vega, finalment, ha publicat la seva primera obra, *Cardume* (2007) tot situant-la a la guerra de 1936.

«no medio Eu: Eu é unha greta» (Chus Pato 2008: 61)²

Des de la dècada de 1990 les poetes s'han convertit en les generadores d'un espai autoritzat per a les dones i l'escriptura transformada pel discurs feminista: subjectivitat sexuada, cos, diferència, desig, revisió... i totes aquelles tècniques que han servit per a adequar el discurs heretat a aquesta localització identitària que no tenia espai dins les arts. La dècada dels 90 suposa la irrupció d'un gran nombre d'escriptores, gairebé totes poetes, que ocupen literalment l'escriptura i amb les seves veus autoafirmatives, però diferenciades, resultava impossible confinar-les en un únic estil poètic, en una tendència (Xela Arias, Ana Romani, Olga Novo, Lupe Gómez, Yolanda Castaño, Pilar Beiro). En conjunt van procedir a un programa de reescriptura subversiva que va sorprendre, va fascinar any rere any (cfr. la secció Panoràmica de poesia a l'*Anuario de Estudos Literarios Galegos*). El repte, però, era escriure fora dels models establerts, anar més enllà de la representació i produir un discurs nou, centrar-se en el llenguatge per a portar la paraula més enllà dels límits. Aquestes poetes van prendre el lloc de l'avantguarda, van experimentar amb la interdiscursivitat, amb una narrativitat creixent, amb la multiplicació del jo enunciador com si fos un ventríloc i, finalment, amb la simulació identitària, que

² «Al mig Jo: Jo és una escletxa».

és una manera de superar els estereotips del gènere sense deixar de pensar-hi.

En aquest any Chus Pato ha esdevingut un referent fonamental per a tota la poesia recent. La seva trilogia formada per *m-Talá* (2000), *Charenton* (2004) i *Hordas de escritura* (2008) s'ha concebut com un tractat sobre les identitats i els límits trencats de l'escriptura. La seva proposta demana llegir amb el magatzem de lectures disponible i, alhora, llegir només des de les pautes que marca una poètica que porta el vers al límit d'allò narratiu (es reconstrueixen els relats que ens han format: la nació, el gènere, les identitats, el paisatge, la mort, el cos, els mites...) i al límit d'allò dramàtic (amb una multitud de veus parlant alhora). Precisament aquest interès per integrar l'alteritat i l'oralitat és un dels eixos de la recerca poètica de María do Cebreiro, qui és capaç d'anar del més popular a les fonts més cultes per a integrar en el poema la multitud, la diversitat. Entre la seva obra recent, cal destacar *Hemisferios* (2006), una profusió de veus, organitzada en planetes, i *Cuarto de outono* (2008), una profusió de cites. No és fàcil escollir entre la resta de poetes encara no citades, però entre les recents, s'ha de seguir amb atenció Xiana Arias i Olalla Cociña.

«unha criatura entregada á biomecánica que escribe esta liña nun ordenador» (Estíbaliz Espinosa, 2007: 30)³

En una literatura en què s'ha de parar més atenció als blocs i la ràdio que no pas als diaris per assabentar-se de l'actualitat cultural, el bloc ha esdevingut no només un espai per a l'autoedició sense mediació sinó també un laboratori literari en obert, que és, al meu parer, el repte més interessant. Hi ha encara prejudicis al voltant d'un suport que atempta contra molts dels criteris que fa servir qualsevol cànon (estabilitat, text tancat, reconeixement...), i malgrat això la literatura digital i la hipertextual, que no són ben bé el mateix, comencen a

³ «Una criatura entregada a la biomecànica que escriu aquesta línia en un ordenador».

guanyar pes. La necessitat de transgredir la linealitat del text en la doble dimensió compta amb antecedents en la poesia fonètica i visual de les avantguardes del s. XX, i entre les poetes gallegues recents ho va proposar, i sobre paper, Chus Pato a *m-Talá* o *Charenton*, que es fragmenten en molts textos, com si el paper fos una pantalla, i incorporen la figuració cibernètica. Des de llavors, els límits de la pàgina i la linealitat han estat un repte en els seus poemes.

Anxos Sumai és la pionera a escriure narrativa autobiogràfica en forma de bloc en les seves dues seccions a Culturagalega.org, que es van publicar en llibre: *Anxos de garda* (2003; aquesta versió impresa es va convertir en un èxit de vendes imprevist malgrat continuar disponible la versió digital) i *Melodía de días usados* (2005). Després d'aquestes dues incursions, segons va reconèixer en una intervenció recent,⁴ trobava que no podria continuar escrivint amb una concepció del suport en dues dimensions, per això es va passar a la narrativa convencional i va publicar *Así nacen as baleas* (2007). I una altra narradora, la premiada Inma López Silva, va publicar *New York, New York* (2007), el bloc que va escriure al llarg de la seva estada en aquella ciutat per tal de no haver d'escriure correus electrònics. Ara bé, la literatura en bloc obliga a una escriptura diària, en fragments petits, o *posts*, en la qual escriptura i lectura són gairebé simultànies. Amb aquests estris Lupe Gómez, que com a columnista ja escrivia articles setmanals en format bloc al diari *Galicia Hoxe*, va publicar una biografia singular, *Luz e Lupe* (2005), una biografia gens convencional d'una exiliada a París, en la qual, dia rere dia, anem coneixent més bé Luz des dels ulls de Lupe, més interessada en el procés de descobriment d'aquella dona i la seva vida que no pas a bastir un relat biogràfic.

El projecte, però, més ambiciós d'escriptura hipertextual, aprofitant les possibilitats de simulació i multiplicació d'identitats, és el d'Estíbaliz Espinosa, que porta a la pràctica la proposta formulada per Donna Haraway al seu manifest cibernètic d'hibridar natura i tecnologia.

⁴ Conferència *Dentro do acuário*, a la Universitat de Barcelona (07.10.2008). Vid. www.ub.edu/cdona

Ella mateixa és una creadora en un sentit molt plural: cantant, actriu (forma part del repartiment de la ja citada versió teatral *O club da calceta*), i poeta que ja havia publicat uns quants llibres, com ara *Pan (libro de ler e desler)* (2000) i *número -e* (2004), el qual, de fet, marca un canvi cap a la recerca de la identitat que caracteritza la seva última obra. L'any 2005 va posar en marxa el seu blog ...mmmm... (la seva url actual és: estibalizes.wordpress.com), que juga en el títol amb una onomatopeia i amb les sigles de «models mentals mediatos pels media». El bloc serveix de laboratori de creació real en el qual la subjectivitat es converteix en *performance*, per això Estíbaliz Espinosa –el jo– representada en el text, les imatges i el so es multiplica i es defineix com a híbrid d'*homo sapiens* i criatura mecànica. El resultat poètic d'aquest bloc és un (no) llibre de poesia, *zoommm. textos biònics* (2007; disponible en pdf a www.aregueifa.net), que s'ha de completar amb els vídeos que pengen del bloc. Espinosa aconsegueix dissoldre les fronteres i situar-se en el punt que ocupa un lloc fonamental en el debat literari actual: el suport digital i l'escriptura hipertextual.

Com ja havia passat a la dècada anterior, de nou les poetes estan en posició d'innovar i generar models per al conjunt de la literatura gallega.

Bibliografia citada

- ESPINOSA, Estíbaliz. *Zoommm. Textos mecánicos* [pdf]. *A Regueifa*. 2007. Consulta: 03-XI-2008. <http://www.aregueifa.net/>.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena. «Mulleres e ficción en Galicia ou a necesidade de superar os estados carenciais». *Escrita e mulleres. Doce ensaios arredor de Virginia Woolf*. Coord. Belén Fortes. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2003.
- . *Elas e o paraugas totalizador. Escritoras, xénero e nación*. Vigo: Xerais, 2005.
- . «[Ressenya] Zoommm. Textos biónicos». *Anuario de Estudos Literarios Galegos* 2007, 2008. En premsa.

- MIGUÉLEZ CARBALLEIRA, Helena. «Inaugurar, reanudar, renovar. A escrita de Teresa Moure no contexto da narrativa feminista contemporánea». *Anuario de Estudos Literarios Galegos* 2006, 2007, ps. 72-87
- MOURE, Teresa. *Unha primavera para Aldara*. La Corunya: Deputación, 2008
- NOGUEIRA, María Xesús. «Los signos de la diferencia. Entrevistas con las poetas Chus Pato y Ana Romaní». *Palabras extremas: escritoras gallegas e irlandesas de hoy*. Eds. Manuela Palacios i Helena González. La Corunya: Netbiblo, 2008, ps. 127-140. PATO, Chus. *Hordas de escritura*. Vigo: Xerais, 2008.
- PIQUER, Eva. «[Entrevista] Som animals passionals». *Avui* (15-IX-2006), p. 37.
- VILAVEDRA, Dolores. «Atopando o seu espazo. Narrativa do ano 2005». *Anuario de Estudos Literarios Galegos* 2005, 2006, ps. 168-173
- . «Valencias identitarias e canon literario: Manuel Rivas y *En salvaje compañía*». Monogràfic *Más allá de la periferia: narrativas de identidad en Cataluña, Galicia y el País Vasco*, in *Antípodas. Journal of Hispanic and Galician Studies*, XVIII, 2007, ps. 63-82.

6.
LA QUOTIDIANITAT AMAGADA.
LES NOVEL·LES D'HELENA VALENTÍ

ADRIÀ CHAVARRIA

Van ser quatre les obres que publicà Helena Valentí (Barcelona 1940-1990). Tres novel·les: *La solitud d'Anna* (1980), *La dona errant* (1986) i *D'esquena al mar* (1991). Precedides del recull de contes *L'amor adult* (1977), títol del primer conte de la sèrie esmentada.

El silenci embolcalla el llegat literari d'Helena Valentí. La mateixa autora vivia ja fora de l'escena pública literària; escriure és normalment un acte silenciós. Tal vegada l'estructura de la seva obra se situa allà on la quotidianitat emmudeix, a la manera com viuen els seus personatges de ficció: l'Anna, l'Enric, la Raquel, la Bàrbara, la Carla, la Júlia, l'Agustina, Johnny... lluny del poder dels cenacles barcelonins que controlaven el món de les lletres catalanes.

El seu bagul creatiu ha portat sempre el llast d'un nom: Gabriel Ferrater. Per a la literatura catalana Helena Valentí serà la noia «gola-llarga» de *Les dones i els dies*.¹ El pes s'ha traslladat fins al seu mateix reconeixement com a escriptora. Dit d'una altra manera, en aquest cas un amor de joventut ha estat un llast contra la independència de la seva capacitat com a autora de ficció. Quan va morir tots els diaris barce-

¹ Gabriel Ferrater, *Les dones i els dies*. Llibre del 1968 que aplega tres llibres de poesies. Podeu consultar les diverses edicions que ha publicat Edicions 62. L'expressió «gola-llarga» és del poema de Ferrater que porta per nom «Helena».

Ionins destacaren que fou la musa de Ferrater, i també de Juan Marsé. Parlaren més de la seva bellesa enigmàtica i insolent, que de la seva capacitat com a narradora –excepte Montserrat Roig.² Se li reconegué que fou una bona traductora de l'anglès al català i al castellà, però no gaire.

Les obres d'Helena Valentí contenen una moralitat aclaparadora, abrasadora. Ho dic enllaçant-ho amb la crítica sinuosa i valenta que féu a la burgesia barcelonina franquista, sobretot en els contes de *L'amor adult*. Helena Valentí pretén que les seves obres emmirallin i desempolseguin les futilses de la falsa moral de les relacions burgeses, que també havia observat a casa seva. Féu una crítica punyent i silenciosa contra l'ambient burgès de la *gauche divine* barcelonina de la qual ella es va mantenir al marge, sobretot per treure's de sobre els aduldors de la seva bellesa de dona, però que en canvi obviaven la seva acció de traductora i escriptora (suposem que fou també una manera de fugir de l'encasellament de «gran amor» de Gabriel Ferrater, arran de la publicació de l'obra *Les dones i els dies*³ i de la crítica paterna a la seva relació).⁴

1

Allò que amaga l'escriptura d'Helena Valentí no és tan fàcil d'escatir. No ho dic per la construcció morfosintàctica del català, que conté una riquesa de vocabulari important, però que és d'una menja-

² Montserrat Roig féu un article el dia 14 de desembre de 1990 dins la sèrie diària «Un pensament de sal, un pessic de pebre» que publicava al diari *Avui*. El títol era «Helena, busca l'àvia a l'altra riba». Podeu consultar l'aplec dels articles a *Un pensament de sal, un pessic de pebre. Dietari obert 1990-1991*. Barcelona: Edicions 62, 1992, ps.120-121.

³ Gabriel Ferrater, *Les dones i els dies*. *Op.cit.*

⁴ En una carta d'Helena Valentí a Gabriel Ferrater del dia 22 d'octubre de 1962, a Durham, s'entreveu el conflicte que significà per al matrimoni Valentí-Petit la relació d'una de les seves filles amb un dels millors amics del pare. És la primera frase d'aquesta carta curta: «Hi ha conciliàbul Vinyoli-papàs contra tu, segons Rata». Podeu consultar aquesta carta a l'edició que curà Joan Ferraté i José Manuel Martos. Gabriel Ferrater, *Cartes a l'Helena*. Barcelona: Editorial Empúries, 1995, carta 12, p. 33.

bilitat⁵ excessiva. La dificultat radicaria en la temàtica que s'esguarda en la seva narrativa. Valentí no pretenia fer-nos sentir del tot còmodes amb els seus llibres. Volia un lector exigent, i sobretot obert als nous horitzons que feia possibles el moviment d'alliberament de les dones. Els seus llibres poden arribar a inquietar els lectors o escriptors que obviaren el canvi de panorama.

Al meu entendre, l'obra d'Helena Valentí no s'allotja en un fals feminisme.⁶ És a dir, tracta de les dones⁷ i explica històries de dones no pas per una propaganda derivada d'una missió política –Montserrat

⁵ Podríem utilitzar un altre adjectiu per qualificar la narrativa de Valentí, però aquest de menjabilitat s'adiu amb el que vull ressaltar. En les seves novel·les són constants les referències a la necessitat fisiològica que representa el menjar. Els seus personatges mengen, cuinen, xerren al voltant de diversos plats. Però de vegades tenen tanta fam que voldrien, des de diferents posicions, «menjar-se» alguns dels personatges. És així com a *La solitud d'Anna* s'expressa la fam de caníbal d'una mare dominant, la Clara vers la seva filla Raquel. A *D'esquena al mar*, una altra escena també relacionada amb la fam, però de caire més tendre. En una escena a la platja la Carla diu que es menjaria el David i el Maties, pare i fill. Maria-Mercè Marçal féu una brevíssima referència a aquests «moments fisiològics» de les novel·les de Valentí en el pròleg de l'any 1991 *D'esquena al mar*. Cita l'escena de la platja i diu: «un moment de “veritat fisiològica”... que no per casualitat es relaciona amb el menjar –caldria estudiar el tema amb deteniment en aquesta i en les altres obres d'Helena Valentí, encara que fer-ho excedeix els propòsits d'aquest pròleg». I ara també em passa el mateix, no puc fer-ho perquè excediria la intenció d'aquest article.

⁶ Dins d'una mateixa pregunta Helena Valentí respon a Vicent Martí els motius pels quals és una escriptora poc coneguda. El motiu va ser la captivadora entrevista que li va fer Vicent Martí per a la revista *El Temps* de València. Respon: «No sóc esquerrana, ni comunista ni militant de cap cosa d'aquestes. No ho he estat mai. Com no he estat mai tampoc una feminista oficial. I com no m'he relacionat gaire amb el món oficial, perquè el conec massa a través de la meua família, doncs això...» Entrevista «FORÇA DONA: Entrevista amb Helena Valentí». Publicada per primer cop el febrer de 1987 al setmanari *El Temps*. Jo consulto l'edició publicada al llibre *Cartes a l'Helena*, op.cit., ps. 55-63; aquesta cita en concret és de la p. 55.

⁷ Formant part de la mateixa pregunta dins de l'entrevista que hem citat a la nota anterior, parla de la temàtica dels seus llibres: «Home, suposo que reflecteixo una vida molt poc convencional, uns valors gens patriarcals, un món molt de dona, que no és que sigui difícil de comprendre, però la majoria dels meus lectors són dones. I això és nou en una cultura bastant conservadora com és la nostra» [...] «trobo que les meves lectores s'hi senten molt identificades i s'hi reconeixen» [...] «crec que tots ells {els seus llibres} transmeten força força a les dones. I això és saludable, perquè les dones som una mica massa nyeu-nyeu». «FORÇA DONA: Entrevista amb Helena Valentí», E. cit., ps. 55-56, dins l'edició *Cartes a l'Helena*, op.cit.

Roig i Maria Aurèlia Capmany desenvoluparen molt bé aquest paper social emergent de dona-protagonista, no ho dic en un to desqualificatiu— sinó com a fruit d'una narració ineludible de la seva realitat present. Els dos grans temes de l'escriptora van ser l'emancipació de la dona —per això va traduir dones angleses referents per al moviment feminista— i la narració d'una quotidianitat no tan fàcil després del dit alliberament. Hi ha una gran sinceritat en la prosa d'Helena Valentí. Els seus companys de generació masculins l'ignoraren. Primer perquè l'engalanaren com a musa de Ferrater, i després perquè el que escrivia, en català, no els interessava. No els importava perquè com a homes estaven en una altra situació i vivien experiències diferents —el moviment d'emancipació de la dona causà més maldecaps que no pas alegries a aquells jovenets «progres» del final del franquisme.

La narrativa de Valentí jugava fort. Jugava fort en l'expressió dels sentiments, en la capacitat per despullar els gests heretats de les relacions tradicionals home-dona, i en la crítica a la societat burgesa elitista barcelonina —que ella observà en les tertúlies de casa els seus pares. Manuel Vázquez Montalban va dir d'ella: «*Recuerdo nuestra condición de infiltrados en el ámbito familiar culto de Helena, hija de Valentí y Fiol y ahijada intelectual de Ferrater, Joan Petit, Gomà, Vinyoli. Helena y la biblioteca de su padre nos parecían dos preciosidades inteligentes, la una rubia y la otra racionalista, como el edificio que la cobijaba*».⁸ I escrivia en català! Com era de preveure no es podien sentir gaire entusiasmats per una obra sincera que els retratava força a tots plegats, i que a més a més no era escrita en llengua castellana.

Helena Valentí ens vol transmetre el missatge emancipador de les relacions home-dona. La majoria dels seus protagonistes mascles resten immòbils i molt sorpresos enfront de la nova «dona-força» que es troben al davant. Són unes dones noves que no pretenen ser com les mares que havien peixat exageradament. Ells són uns éssers emocionalment no independents, i, a sobre, quan arriba el moment estan incapacitats per a estimar. Elles enfront d'aquesta herència o bé s'hi

⁸ Article publicat al diari *El País*. Portava per títol «Criba de invierno». Aparegut l'hivern de 1990, desconeixem la data exacta.

enfronten, o bé ho accepten. La burgesia barcelonina, que ella esbiaixadament retrata tan bé, estava formada per aquests homes paralitzats i aquestes dones que s'emancipaven, o bé continuaven amb la rutina anterior. Com va dir molt bé Josep Termes, en declaracions a un article que Xavier Moret féu a *El País* arran de la mort de Valentí, l'autora es retirà d'aquest ambient progre burgès barceloní: «*Helena acabó harta de la manipulació que de ella pretendían hacer algunos miembros de la Escuela de Barcelona. Huyó de ellos.*»⁹ Fugí d'aquest ambient i començà a escriure. No li interessaven les batalletes estúpides i superficials d'aquesta gent que dominaven el món editorial barceloní, i que pactaven amb el poder postfranquista.

La mateixa autora era conscient de la dificultat de ser una dona-escriptora a Catalunya. Per tant, deuria ensumar el desinterès amb què eren rebuts els seus llibres per part dels seus companys de generació mascles. En un article despullat publicat a *El País* el dia de sant Jordi de 1986, que porta per títol «Una imatge per embolicar el silenci» diu: «Una dona que escriu (o que pinta, posem per cas) és un ésser fins a cert punt maleït. Solitari, a la força, temut pels qui l'envolten i poc estimat. La seva obra, si és acceptada, ho és amb reticència i suspicàcia.»¹⁰

Als contes i a les seves novel·les sempre apareixen dues imatges que canalitzen els homes: la del borratxo, normalment motivat per símptomes depressius, i adés la de l'home insegur vinculat al tema de no sentir-se prou ferm –prou home!– amb si mateix, i amb la pressió de saber que des de fora les dones l'observen. Normalment l'escena –sobretot a les dues primeres novel·les– és la d'un home que habita amb dues o tres dones. A *L'amor adult* diu: «Ell tornà immediatament a recórrer els bars amb els amics. Unes setmanes més tard, deixà de sortir i començà els dies bevent a la cambra de baix, aïllat de les dues

⁹ Les declaracions de Josep Termes formen part de l'article de Xavier Moret: «En la muerte de Helena Valentí. El doble exilio». *El País*, 10-XII-1990.

¹⁰ Helena Valentí, «Una imatge per embolicar el silenci». Article publicat a *El País* el dia 23 d'abril de 1986 amb motiu de la diada de sant Jordi i de la publicació de la seva tercera novel·la *La dona errant*.

dones que vivien a la casa»,¹¹ i a *La solitud d'Anna*: «depressió de mascle [...] l'home era exhibidor d'una gran desesperança».¹²

En les seves obres, de manera imprevisible, arriba el moment en què tots els personatges han de fugir: han de viatjar, canviar d'espai, anar al camp venint de ciutat. Necessiten canviar, començar una nova ruta. Fugir sobretot d'una situació ofegadora.

Els personatges d'Helena Valentí són capaços de tibar la vida, com va dir Maria-Mercè Marçal.¹³ Se sacsegen molt endins d'ells mateixos. Un neguit intern els fa moure cap a noves situacions existencials. Fugen a la muntanya, al mar, o a l'Orient com a lloc alternatiu a la grisor barcelonina –ciutat sempre present en l'obra de Valentí, però no esmentada mai pel seu nom. Curiosament, però, el mar és un element essencial en la seva obra. Els seus personatges, però, són de ciutat i viuen d'esquena al mar, com el títol que porta la seva darrera novel·la. No viuen amb el mar, com a Cadaqués. A Cadaqués el mar, i la llum¹⁴ són elements indissociables.

2

Els personatges actuen de manera tan imprevista, que per al lector pot resultar del tot imprevisible la resolució de les seves accions.

¹¹ Helena Valentí, *L'amor adult*. Barcelona: Edicions 62, 1979, 2a edició. El conte porta per títol «La falta», p. 111.

¹² Helena Valentí, *La solitud d'Anna*. Barcelona: Edicions 62, 1981, p. 15.

¹³ Maria-Mercè Marçal va escriure la introducció de la darrera novel·la d'Helena Valentí, publicada *postmortem* a Edicions de l'Eixample, actualment desapareguda. Helena Valentí, *D'esquena al mar*. Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1991, Introducció, ps. 7-23. Malauradament aquest exemplar es troba només en alguna llibreria de vell. La introducció fou de bell nou publicada el 2005 en un àlbum del PEN Català, sota la cura del Comitè d'Escriptors del PEN, arran de l'homenatge que li féu el dit Comitè als 15 anys de la seva mort, dins d'un acte de l'Any del Llibre i la Lectura el dia 19 de maig a Barcelona. Al dit àlbum es troben textos també de Rosa Ardid, Marta Pessarrodona, i l'autor d'aquest article.

¹⁴ Diu Helena Valentí en dita entrevista: «(...) A Cadaqués, però, s'està tan bé! Aquell viure dintre d'un bany de llum, de bellesa estimulante, és impagable. Hi torno sempre que puc.» Entrevista «FORÇA DONA...». Consultar *Cartes a l'Helena*, *op.cit.*, p. 60.

Són éssers molt tangibles que toquen la «brutícia» de la quotidianitat. Són personatges estantissos, fugissers i impossibles de domar, com els gats. Esmento el gat perquè aquest és un animal molt present en la seva narrativa (els animals acompanyen el trajecte literari de molts escriptors, esdevenint sorpresa i pregunta envers la relació que s'estableix entre tots dos, sobretot en l'anàlisi deconstruccionista, en el cas de Jacques Derrida i Hélène Cixous). Li agradaven molt. De tots els colors, de totes maneres, de raça o mescla. Com aquella gata del barri, que reiteradament cada temporada quedava en estat i que l'Agustina acaricia mentre li fuig de les mans al balcó de casa, en una conversa amb l'Olga a *La dona errant*.¹⁵ Els gats són entremaïats, no deixen acompanyar-se de ningú. No volen anar de passeig, com diu una de les estiuejants sense nom en un sopar amb la Carla i el David, al primer capítol de la novel·la *D'esquena al mar*: «Com seguint una divertida associació d'idees una d'elles es va a posar a parlar dels gats, de com és impossible treure'ls a passejar. —És que no et segueixen —repetia.»¹⁶

Per tant, si els seus personatges actuen sobtadament i de retruc amb emergència, els finals de les novel·les d'Helena Valentí són també inesperats i imprevisibles.¹⁷ Si hi ha desenllaç es produeix dins el mateix esdeveniment del pas de la quotidianitat. No es dona pas el desenllaç clàssic que finalitza amb unes accions que pretenen explicar el significat del fil narratiu. A Valentí aquesta manera de narrar no li interessava. Ella reflecteix la realitat d'unes vides, i les escriu. Però sense cap pretensió de teologitzar res, ni de fer cap tractat d'hermenèutica per comprendre la vida de la Júlia i de l'Agustina, per exem-

¹⁵ Helena Valentí, *La dona errant*. Barcelona: Editorial Laia, 1986. El dit episodi de la gata del barri amb l'Agustina es troba a les pàgines 50-51 de la novel·la.

¹⁶ Helena Valentí, *D'esquena al mar*. *Op cit.*, p. 38.

¹⁷ A l'entrevista «FORÇA DONA... », ja citada, quan Vicent Martí li preguntà sobre l'opinió, respecte al seu llibre, per part de les seves lectores, ella va respondre: «[...] Malgrat poder ser llibres inacabats (aquesta és una de les crítiques que he sentit més, i potser tenen raó), crec que tots ells transmeten força a les dones. [...] A mi em fa una mica de por escriure, em costa molt posar-m'hi. I per tant, m'ho agafo amb molta tranquil·litat, i si puc, ho deixo bastant de pressa... [...]». Entrevista «FORÇA DONA... ». Dins de *Cartes a l'Helena*, *op.cit.*, p. 56.

ple. Això no vol dir que al darrere no hi hagi la narració de la vida de «dones» que han agafat la llibertat.

3

Els seus llibres palesen que les relacions de mares i fills, moltes vegades no es resolen fàcilment. Aquests conflictes emocionals fan posicionar irremeiablement els personatges de les seves novel·les. Les distàncies i els xantatges sentimentals es fan especialment presents quan són tractades les relacions mare-filles. L'autora s'hi deuria sentir identificada perquè tenia una filla. La irreflexió dels impulsos i la manera d'autopercebre's, sobretot de les filles respecte a les mares, es narren especialment a *La dona errant* i *D'esquena al mar*.

Tot sovint les seves protagonistes s'ennueguen en la relació maternofilial. En algun cas la relació arriba a ser perversa. Normalment l'escenari es declina per la presència d'una mare dominant i ofegadora que posa constantment obstacles a la resolució de llibertat de la filla. El cas més patent és el de la Clara vers la Raquel a *La solitud d'Anna*. El desig de possessió de la mare és tan gran, que la metàfora que utilitza Valentí per descriure un tal domini és la d'una caníbal afamegada que voldria englotir sencera la filla: menjarse-la. Escriu l'autora: «La Carla semblava posseïda d'una fam de caníbal, una fam que s'excitava davant la carn tendra, la que ho és tant que les sacsejades del cor encara la fan tremolar. Res no l'aturava. Disfrutava d'aquella nova crueltat i la utilitzava per a grimpar de nou al tron, el sol lloc de la casa que ella acceptava»;¹⁸ un cas més suau però no pas lleuger és el de la Bàrbara vers la Tina a *D'esquena al mar*, amb la nota dissident que la filla és més jove, que la mare té una relació amb un home també més jove, i que la filla no se sent estimada per la mare. A *La dona errant* el plantejament és diferent, però el conflicte relacional mare-filla torna a fer-se present. En aquest cas la mare necessita fugir per trobar-se a ella mateixa.

¹⁸ Helena Valentí, *La solitud d'Anna*. *Op.cit.*, ps. 92-93. Ja havia assenyalat aquesta fam en la nota 3 d'aquest pròleg en comentar el tema del «menjar».

El desemparament de l'Agustina és important però no d'extrema gravetat. Sense el recer de la mare, la separació serà per a ella un procés d'autoconeixement i d'enfrontament directe amb la realitat. El distanciament s'estableix com una aturada necessària per a la relació.

Malgrat tot, els personatges d'Helena Valentí no estan immersos dins d'un discurs narratiu amarat de negativitat, ans al contrari. D'una banda, les principals dones protagonistes dels seus llibres –l'Anna, la Júlia, l'Agustina, la Carla i la Raquel– són personatges que assumeixen el risc de viure sense cadenes i de bracet amb la llibertat que molts cops comporta el salt a l'abisme. L'opció de viure sola i de pujar un fill en solitari és conseqüència del fracàs d'una relació amb un home, però alhora és fruit d'una decisió de viure sola i sortir-se'n sola, cosa que implica la lluita contra el model heretat de dona no lliure i dependent dels afectes i dels diners del marit-masclé. Totes aquestes dones lluiten contra aquesta herència establerta. Les unes se'n surten millor que les altres, però totes, exceptuant potser la Bàrbara, agafen el camí aspre i costerut que significa viure sol, i amb la càrrega d'una maternitat en solitari. L'afany per la llibertat és més fort que no pas la por a quedar-se sola.

Potser el llibre *La dona errant* acaba com hauria d'haver començat: la trobada mare-filla. És a dir, el retrobament entre la Júlia i l'Agustina es dona al final del llibre a causa de l'encontre inevitable per assistir a l'enterrament del Cesc. Recordem que el llibre comença amb la imatge d'una carta dins d'un sobre, que la mare ha deixat a la filla i que deu explicar-li els motius de la seva fugida. L'Agustina, però, optarà per no llegir mai la carta. Per tant, no sabrem mai el contingut d'aquestes ratlles. El que intuïm a través de l'Agustina, o es deixa entreveure, és la professió de la Júlia: escriu per a editorials. No sabem si tradueix o narra, però de totes maneres el seu ofici és l'escriptura. Un ofici que va de bracet irremeiablement amb la solitud. És la mateixa Helena Valentí que utilitza la paraula «ofici», tot descrivint-lo com un treball pesat, fatigós i de molta entrega. És l'Agustina qui reflexiona sobre el treball de la seva mare: «Agustina llavors va reflexionar en la fatigant soledat de les hores que la mare dedicava a treballar. Dels silencis feixucs d'aquell

cansament tan difícil d'esbandir. La nena xerrava, explicava coses, tractava d'omplir el buit, i la mare l'escoltava en silenci fins que la feia callar.»¹⁹ Escriure, molts cops, representa viure la vida en exili. L'exili és un estat que comporta viure fora de, i a la vegada viure dintre de la quotidianitat. Aquesta quotidianitat pesa com una llosa però es troben estratègies i situacions que fan que la vida continuï. Això sí, la vida es traça per trencalls i no pas per autopistes horitzontals. I l'exili és Londres, Cadaqués, Barcelona, i sobretot la seva manera d'escriure i traduir –traudint, que sempre és un acte de traïció,²⁰ però alhora d'hospitalitat. Helena Valentí va anostrear a la nostra cultura algunes de les dones escriptores angleses com Mansfield, Woolf i Lessing.

Les relacions entre mares i fills és una constant en la literatura escrita per dones, especialment després de l'aparició dels estudis de la psicoanàlisi –importants perquè insereixen en les relacions paterno-filials que després esdevenen patrons culturals dels nostres comportaments– i sobretot després dels moviments d'emancipació de les dones als anys cinquanta i seixanta del segle xx. Escriutores soles o pertanyents a un grup –com el grup de dones filòsofes «Diòtima»– s'han plantejat la necessitat de fer una genealogia de l'expressió cultural de les dones, des d'artistes a escriptores. Aconseguir una genealogia cultural que actuï de mirall per a poder veure's elles mateixes. Una nova manera d'ataüllar que representés noves deus de significats per als seus treballs. No ens sorprèn, aleshores, que Helena Valentí decidís traduir el llibre de diversos assaigs *Una cambra pròpia* de Virginia Woolf. Woolf té el desig de construir una genealogia de dones–escriptores per tal d'enmirallar-s'hi, tot actuant com a palanca per a la creació. La imatge del mirall és molt significativa per a Woolf: «La imatge del mirall té una importància insuperable perquè ens carrega de vitalitat;

¹⁹ Helena Valentí, *La dona errant*. *Op.cit.*, ps. 14–15.

²⁰ Aquesta idea de la traducció com un acte de traïció i d'hospitalitat me l'ha suggerit sempre Arnau Pons en els seus darrers texts com «La traducció, un acte crític» Seminari de traducció de l'AELC, Vilanova 2005, publicat per l'AELC mateixa als seus quaderns l'abril del 2006 i per la revista *Rels*, 7, primavera 2006. I en l'article interessantíssim «Hélène Cixous en mis manos: Una alma arrojadiza». Dins del llibre conjunt *Ver con Hélène Cixous*. Marta Segarra (ed). Barcelona: Icaria, 2006, ps. 193–219.

estimula el sistema nerviós. Si el fas desaparèixer, l'home pot morir, com el drogoaddicte mancat de cocaïna.»²¹

El mirall com un drogoaddicte a la cocaïna, imatge precisa que Woolf reclama a l'hora de construir una genealogia de dones escriptores. Els models masculins ja els té; en determinats moments vitals, tant si som homes com dones, necessitem l'altre semblant a nosaltres per tal d'emmirallar-nos-hi i cercar un model referencial de conducta primera que després, probablement, desapareixerà. Jo com a home, en determinats moments, necessito un altre home per sentir les semblances i les diferències. Amb la dona també, però la nostra diferència és més radical. Jo no tinc el seu cos, ni ella el meu. Ens diferencien les maneres d'actuar i d'estar en-el-món; la mirada de l'altre implica radical diferència, però alhora també és font de reconeixement. Palanca de desig que ens fa apropar als altres, tot sabent que sempre serem dos asimètrics. El que li passa a Júlia, a *La dona errant*, és que necessita la mirada d'una semblant a ella –una dona– després de passar la nit amb un amant mesell, deprimat i amargat pel seu matrimoni:

«[...] Júlia es dedicà a espisar les cares, els ulls, amb delit de topar amb una mirada que l'ajudés a reconèixer-se.

Amb una mirada de dona.

Perseguí les dones que anaven soles i duïen als ulls dos llums que escorcollaven incisivament, enmig d'una cara serena. Dones amb el somriure difícil. Perseguí la seva mirada en va».²²

Que cerqui i necessiti la mirada de les dones també ens fa preveure que l'empresa no serà fàcil. Totes les relacions humanes són delicades i les de les dones entre dones també.²³ La relació amb l'altre que

²¹ Virginia Woolf. *Una cambra pròpia*. Barcelona: Deriva Editorial, 1996. Traducció d'Helena Valentí. Una traducció excel·lent, rigorosa i correctíssima. Llàstima que no comptem amb cap opinió de Valentí sobre què representava per a ella la tasca de la traducció.

²² Helena Valentí, *La dona errant*, op.cit., p. 99.

²³ Deia Helena Valentí en l'entrevista citada anteriorment: «[...] Sóc una mica misàntropa per por. [...] Ara, amb les dones tinc un contacte difícil d'entrada. Em fan por les dones. Em fa por la meua mare, terror, terror... és molt forta, fortíssima, d'una gran i exigent energia». «DONA-FORÇA...» entrevista citada, p. 57, dins l'edició *Cartes a l'Helena*, op.cit.

sempre necessitarem, moltes vegades esdevé tibant i insegura, com el funàmbul que passa la maroma per fer referència a una imatge *D'esquena al mar*. Ara bé, per a Helena Valentí passar la maroma era prendre contacte amb la realitat. Això és escriure.

4

Per a Valentí l'escriptura és prendre contacte amb la realitat. Amb el realisme quotidià. La pel·lícula *Estranyys al Paradís*, de Jim Jarmush, em va recordar *La dona errant* per la cruesa, la soledat i la «desorientació» dels personatges dins del caos errant de la vida d'una gran ciutat. El caos i la brutícia del dies fa que s'hagi d'actuar amb emergència davant de certes situacions. Gairebé sense aturar-se a pensar. Tenim la impressió de sorprendre els personatges en un fragment poc definit de la seva quotidianitat. Però aquesta emergència és el fenomen de la supervivència. És clar que allò és Nova York i això és Barcelona, però tot i la diferència hi ha semblances. A més a més, Maria-Mercè Marçal²⁴ ens parla al pròleg d'*Esquena al mar* que la seva narrativa li recordava el realisme brut nord-americà. Els personatges d'Helena, en certa manera, es llencen al corrent dels esdeveniments que comporta la

²⁴ Maria-Mercè Marçal, en el pròleg-introducció ja esmentat diu que en una conversa amb Helena Valentí li digué que la seva narrativa tenia una semblança al realisme brut nord-americà. En certa manera per la mateixa Marçal, i nosaltres també ho pensem, perquè la seva narrativa té un cos peculiar dins del panorama narratiu català, sense cap aire de família amb els altres escriptors catalans d'aleshores, i això es caracteritzaria per aquesta solitud emmudida que impregna la seva narrativa. Diu Marçal en una cita llarga però que paga la pena citar: «Intuïtivament, gosaria dir que només li trobo un cert aire de família amb alguns autors i autores de l'anomenat "realisme brut nord-americà". Parentiu, però, no vol dir "influència". Recordo, poc després de la publicació de *La dona errant*, l'entusiasme amb què Helena Valentí va fer la descoberta d'aquest corrent literari. Allò era el que volia fer, em va dir. Jo li vaig respondre que, al meu parer, ella ja havia fet alguna cosa de ben semblant. Em va mirar amb un punt d'afalagada sorpresa, com si fins aquell moment aquesta idea no li hagués passat pel cap. Però no m'ho va negar i vaig veure que aquesta interpretació li feia veritable plaer.» Aquest pròleg que no porta títol, simplement es diu introducció, es troba a *Esquena al mar*, *op.cit.*, ps. 8-9.

quotidianitat, sense saber ben bé on van. Això sí, no són arrauxats —són potser tristos però amb serenor, tot sabent que en el camí que agafin hi ha la seva pròpia elecció. Segurament la llibertat mateixa de viure i triar, sobretot les dones més que els homes. Si més no aquest fou el cas d'Helena Valentí, que s'esmerçà més en la descripció de les dones per tal de palesar la llibertat i la capacitat d'actuar per elles mateixes, tot enfrontant-se a la tradició rebuda. Això no vol dir que les seves escenes no se situïn en les conseqüències posteriors de l'anomenat «postalliberament». En la novel·la en què això més s'observa és *D'esquena al mar*. La conseqüència sobretot serà la solitud. Hauran de viure soles, i en exili. L'amor ha deixat de ser el terreny de la seguretat i el compromís davant la vacil·lació externa. Tampoc no és ja el sedàs obligatori pel qual havia de passar tothom.

5

La traducció és un acte d'hospitalitat i a la vegada de traïció. Però com s'explica això? El traductor, quan tradueix, assumeix un compromís amb l'altre que llegeix i que s'expressa amb una llengua estrangera. El compromís serà que traduirà amb generositat l'obra de l'altre per tal que els lectors de la llengua receptora el puguin capir el millor possible. Tot sabent que el significat original no el podrem capir mai del tot perquè no ha estat fet amb la nostra llengua, sinó amb una altra d'estrangera. El traductor i el lector són també estrangers l'un respecte a l'altre. Amb la literatura s'estableix sempre una relació d'apropament però a la vegada de forasteria. En un món on cada vegada més es viuen relacions sense compromís, Helena Valentí va decidir ser forastera tant en la seva narrativa com en les traduccions que feia. La traducció comporta una dosi de solitud important. La relació amb l'autor esdevé tan estreta, que de vegades sembla que la teva vida resti al marge:

«Escric lentament i, a més, no tinc gaire temps. Jo em guanyo la vida fent traduccions. No tinc absolutament cap altre ingrés. No tinc

cap renda, ni tinc beques, ni tinc res. Escric cada dia per a poder viure, és a dir, quasi sempre traduccions. [...] Només quan escric mantinc un vertader contacte amb la realitat. La vida de cada dia és un món irreal, tot el que et donen, et presenten, t'expliquen, no ho reconeixes, vius en funció dels altres. Cal recollir-te, endinsar-te en tu mateix, despullar-te, prendre contacte amb aquella nova realitat que pots crear. Recrear-la i projectar-la enfora és un procés que em fascina i m'espanta alhora.»²⁵

²⁵ «DONA FORÇA», entrevista amb Helena Valentí. Dins de *Cartes a l'Helena*, *op.cit.*, ps. 56-57.

HÉLÈNE CIXOUS, DE LA TEORIA A LA FICCIÓ

MARTA SEGARRA
Universitat de Barcelona

Hélène Cixous és, certament, una de les teòriques més influents en el camp dels estudis sobre dones i gènere, però també una de les escriptores més innovadores de la literatura actual en francès. Se situa en el camp de la ficció, l'assaig filosòfic o estètic i també el teatre, creuant sovint les fronteres entre aquests gèneres. Jacques Derrida apuntà que hi ha un «malentès profund»¹ respecte a l'obra de Cixous, sobretot fora de França: bona part del seu lectorat només coneix els textos teòrics que va publicar als anys setanta i que tingueren un gran impacte en els estudis feministes i de gènere. Per tant, se la considera sobretot una teòrica o fins i tot una «filòsofa» —ella rebutja aquest qualificatiu— i se la critica perquè no és «clara» i no dóna idees concretes que es puguin traduir en un «mètode» d'anàlisi. La mateixa escriptora considera que els seus textos són, sobretot, poètics, encara que desafien qualsevol intent de classificar-los en gèneres coneguts, excepte potser en el cas de les obres de teatre. Els primers llibres de Cixous portaven la menció «novel·la» o «assaig» a la coberta, per motius editorials, però més tard l'autora va abandonar aquesta pràctica i prefereix parlar de «ficció» o «ficció filosòfica» per qualificar-los. En

¹ Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. París: Galilée, 2003.

realitat, no podem separar la teoria i la ficció en la seva obra, que combina la narrativa autobiogràfica i de ficció amb la reflexió poètica i filosòfica. Podem dir fins i tot que el «geni» de Cixous (emprant una paraula que Jacques Derrida va suggerir aplicant-la a l'escriptora) rau en la seva habilitat per combinar ficció, teoria i vida, tal com ho formula Verena A. Conley.²

L'obra de Cixous és molt extensa (ha publicat una setantena de llibres i centenars d'articles des de 1964), però els seus textos més coneguts i traduïts són alguns dels que va publicar als anys setanta com «Le rire de la Méduse» (1975)³ –del qual s'ha dit que és el text feminista més citat– i *La venue à l'écriture* (1976),⁴ traduït al castellà com *La llegada a la escritura*, la qual cosa falseja el concepte del «venir» cap a l'escriptura com un procés infinit. L'obra i el pensament de Cixous han evolucionat des d'aleshores. Des de 1997, aproximadament (quan va aparèixer *OR. Les lettres de mon père*),⁵ la crítica ha assenyalat un viratge en l'obra de Cixous, concretat en la recurrència de certes imatges i temes –en el sentit musical– que, malgrat estar ja presents al seu món, adquireixen més intensitat en textos més recents (la seva infantesa a Algèria, una reflexió sobre la judeïtat, l'impacte dels somnis en la seva escriptura, la decadència del cos i la mort...). La seva obra, cada cop més subtil, acull fructífers intercanvis entre la literatura, la filosofia, la psicoanàlisi i les arts.

Per tal d'orientar-nos en aquest bosc de significants que és l'obra de Cixous, destaquem en aquest article algunes de les seves àrees, en un sentit gairebé geogràfic. Amb això pretenem també mostrar que l'escriptura de Cixous és alhora singular i plural; la seva obra parla una llengua específica (que Frédéric-Yves Jeannet ha anomenat el «*cixaldien*»),⁶ que destaca com una de les més peculiars i originals de la

² Verena Conley, «Preface» a *Hélène Cixous. Writing the Feminine*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984.

³ *L'Arc*, 61, 1975, ps. 39-54.

⁴ Hélène Cixous, Madeleine Gagnon i Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*. París: U.G.E., 1976.

⁵ París: Des Femmes-Antoinette Fouque, 1997.

⁶ Hélène Cixous i Frédéric-Yves Jeannet, *Rencontre terrestre*. París: Galilée, 2005.

literatura contemporània, per les seves riquesa i ambigüitat, la qual cosa fa que els seus sentits es multipliquin infinitament.

La primera àrea seria la que fa referència a la diferència sexual, que és un tema central en l'obra d'Hélène Cixous, especialment en aquells textos escrits durant la seva implicació amb el moviment feminista francès a partir de 1975, encara que l'autora rebutja l'etiqueta de feminista, perquè opina que a França tenia o té un sentit restrictiu i esbiaixat que no li agrada. Empra el terme de «diferència sexual», amb preferència pel plural «diferències», per tal d'eludir categories tancades com «home» i «dona» en tant que grups en què es divideix la humanitat de manera estanca. Cixous defensa que les diferències sexuals estan sempre en moviment, tant en les dones com en els homes, una idea que contradiu la crítica d'«essencialisme» que sovint se li ha fet. A «Le rire de la Méduse», reacciona contra els prejudicis que han impedit que les dones acomplissin els seus desitjos i que associaven la feminitat amb la mort. L'autora encoratja les dones a «escriure's» mitjançant una «pràctica femenina de l'escriptura», anomenada també «*écriture féminine*». Aquest concepte ha estat i continua sent molt fecund, encara que s'entén sovint, de manera equivocada, com si es referís només a l'escriptura feta per dones. Cixous deixa clar que l'*écriture féminine* pot ser produïda tant per dones com per homes, atès que la masculinitat i la feminitat existeixen en tot ésser humà. Mai no ha definit concretament aquesta pràctica, ja que això seria contrari a la mateixa essència del concepte, però podem deduir el seu sentit llegint les seves «ficcions» i també els seus textos sobre altres escriptores com Clarice Lispector.

Hélène Cixous ha explicat a *Rencontre terrestre* que, després de conèixer Antoinette Fouque (la fundadora de l'editorial Des femmes, coneguda activista per als drets de les dones a França), va adonar-se que calia comprometre's amb el moviment d'alliberació de les dones, i ho va fer publicant els seus textos únicament en aquesta editorial durant més de vint-i-cinc anys i també escrivint «textos proclamatoris» com «Le rire de la Méduse» o *Vivre l'orange* (1979).⁷ En ells, parla

⁷ París: Des Femmes-Antoinette Fouque, 1979.

en nom de les dones i a les dones, malgrat la seva resistència a assumir identitats fixes com aquesta, amb la intenció de fer que les coses canviïn, en una mena de «pensament màgic», en paraules seves. També va començar aleshores a escriure sobre altres escriptores, no tant per cercar una genealogia, tal com proposava Virginia Woolf, com per trobar «companyes» d'escriptura com la brasilera Clarice Lispector, a la qual ha dedicat diversos assaigs, les poetes Anna Akhmàtova i Marina Tsvetàieva, així com l'austriaca Ingeborg Bachmann, principalment. Tanmateix, els «amics» literaris de Cixous no només són dones; també s'hi compten Shakespeare, Heinrich von Kleist, Montaigne i Stendhal, entre d'altres.

La majoria d'aquests escriptors pertanyen a la literatura en anglès, alemany i francès, que són les tres llengües principals d'Hélène Cixous, a causa dels seus orígens múltiples: va néixer en un entorn francòfon, però la seva mare parlava alemany; més tard, Cixous mateixa va triar l'anglès com a segona-tercera llengua i es va convertir en especialista en literatura anglesa. Aquesta segona àrea, la dels seus orígens, és fonamental en la seva obra, no perquè l'autora essencialitzi el sentiment de pertinença; ans al contrari, el que fa és problematitzar-lo, juntament amb altres conceptes com el de pàtria, llengua materna, «herència cultural», «nom propi» i, fins i tot, «identitat», tal com Jacques Derrida assenyala a *Genèses, généalogies, genres et le génie*. Hélène Cixous va néixer de pares jueus a Algèria el 1937, quan el país era encara una colònia francesa. El seu pare era originari d'Algèria i, per tant, oficialment «francès», i la seva mare germanòfona venia d'una regió europea que va ser successivament alemanya i francesa, seguint els avatars de la història europea del segle xx. La família Cixous va patir l'antisemitisme legal i social durant la Segona Guerra Mundial, fins al punt que van perdre durant un temps la nacionalitat francesa per convertir-se en apàtrides; però, a més, van suportar el menyspreu i l'hostilitat dels algerians àrabs, que estaven lluitant per la independència i que consideraven que els jueus algerians, en general, eren uns traïdors que no pertanyien realment al país.

Hélène Cixous, des de la seva infantesa, va ser molt conscient de totes aquestes hostilitats i contradiccions, que poden aplicar-se a qualsevol forma de colonialisme. A més, molts dels seus parents de la branca materna que vivien a Europa van ser deportats i alguns van morir als camps de concentració. Aquest contacte prematur amb la injustícia i la mort (el seu propi pare va morir poc després del final de la guerra, exhaust i malalt) en va fer una «rebel», però, com que era massa jove per reaccionar amb l'acció, això la va empènyer a refugiar-se en la lectura. Ha escrit a *Rencontre terrestre* que va triar-se una «nacionalitat imaginària», és a dir, una «nacionalitat literària». La literatura va esdevenir el seu món, que no ha deixat mai. Això no vol dir que el seu és un món a part de la «realitat»; al contrari, per Cixous, viure, escriure i llegir estan inextricablement lligats. Aquesta és la raó per la qual la seva escriptura desafia qualsevol classificació, i combina teoria, ficció i autobiografia. Els seus primers textos (com *Un vrai jardin*, de 1971)⁸ al·ludien de manera més obscura que els més recents a aquests fets autobiogràfics. *OR. Les lettres de mon père* (1997) va ser el primer a narrar explícitament alguns dels records més dolorosos de la seva vida. Aquesta «ficció» estava dedicada al pare, i va ser seguida d'un llibre sobre els orígens de la mare, *Osnabrück*, publicat el 1999.⁹ Tanmateix, aquests llibres van estar precedits per *Hélène Cixous. Photos de racines* (1994),¹⁰ que es pot considerar un assaig i que conté una cronologia de la seva vida, retrats de família, etc. *Les rêveries de la femme sauvage* (magníficament traduït al castellà per Arnau Pons i Yaël Langella amb el títol de *Las ensoñaciones de la mujer salvaje*)¹¹ i *Le jour où je n'étais pas là* (2000)¹² aprofundeixen en la inspiració autobiogràfica, fixant-se en dos moments diferents de la vida de Cixous: la seva infantesa i la mort del pare en el primer, i el naixement i la mort del seu propi fill, que patia síndrome de Down, en el segon. Un dels seus

⁸ París: L'Herne, 1971.

⁹ París: Des Femmes-Antoinette Fouque, 1999.

¹⁰ Hélène Cixous i Mireille Calle-Gruber, *Hélène Cixous. Photos de racines*. París: Des Femmes-Antoinette Fouque, 1994.

¹¹ París: Galilée, 2000. L'edició castellana és a Horas y Horas, Madrid, 2004.

¹² París: Galilée, 2000.

llibres més recents, *Si près* (2007),¹³ relata el retorn de l'escriptora a Algèria després d'una absència de més de trenta anys, i una visita molt emotiva a la tomba del seu pare. *Ciguë. Vieilles femmes en fleurs* (2008),¹⁴ l'últim publicat fins ara, expressa el seu temor cap a l'envelliment, però no el seu propi sinó el de la seva mare anciana, com a manera d'exorcitzar la seva mort.

Tots els esdeveniments tràgics soferts per l'autora es consideren també –en una reversió típicament cixousiana– una «sort extraordinària», una «oportunitat», perquè li van permetre «compartir l'experiència de la humanitat, crim, ficció, càstig» (*Rencontre terrestre*). Cixous declara que, per escriure, es necessita «inauguralment, una ferida». I si sentim els ecos de Dostoievski en la citació anterior, és perquè, a més d'haver patit aquesta ferida originària, també cal «les lletres de la ferida»: «sang i llengua». Això ens permet entendre que l'inicial amor per la lectura d'Hélène Cixous no només era una manera d'escapar de la lletjor de la vida quotidiana a Algèria, ni tampoc necessàriament un primer pas d'entrada a la literatura com a escriptora, sinó més aviat una passió duradora i una manera de concebre la seva pròpia escriptura. Cixous practica el que ella mateixa anomena «*lirécrire*»: «llegirescriure», que és una hospitalitat constant a textos d'altres poetes, escriptors i pensadors, com per exemple Freud (la seva obra de teatre *Portrait de Dora* (1976)¹⁵ es va inspirar en la famosa pacient del pare de la psicoanàlisi), però també molts altres: *La divina comèdia* de Dante, la Bíblia, el Llibre dels Morts tibetà i egipci (a *La*, 1976),¹⁶ les narracions curtes de Balzac, *À la recherche du temps perdu* de Proust, així com les obres dels autors mencionats abans. Cixous homenatja sovint la literatura i el seu poder de salvació (per exemple, en *L'amour même dans la boîte aux lettres*, 2005);¹⁷ aquest homenatge és un dels sentits de la paraula «lletra» en el món de Cixous, referint-se a les «*belles lettres*» o la literatura.

¹³ París: Galilée, 2007.

¹⁴ París: Galilée, 2008.

¹⁵ París: Des Femmes-Antoinette Fouque, 1976.

¹⁶ París: Gallimard, 1976.

¹⁷ París: Galilée, 2005.

Tanmateix, aquesta receptivitat als textos d'altri (que podem anomenar intertextualitat) no és només un tribut a la seva passió per la literatura, sinó també un diàleg subtil, de vegades una apropiació irònica i, en altres casos, una apassionada «digestió» de les obres més estimades. L'entorn lingüístic de Cixous també va tenir una influència en la seva pròpia escriptura: encara que declara que no va tenir mai cap dubte a escollir el francès com a llengua literària (ha expressat sovint el seu amor per la llengua francesa), també descriu la seva sensació de no pertànyer legítimament a la cultura francesa, degut als seus «altres» orígens. Com afirma Jacques Derrida, l'escriptura de Cixous només pot esdevenir-se a l'interior de la llengua francesa, és «intraduïble» (encara que sabem que el filòsof també va dir que l'única traducció possible és la que tradueix allò intraduïble). Cixous utilitza una imatge molt il·lustrativa a *Rencontre terrestre* per descriure el lloc que ocupen aquestes diferents llengües a la seva escriptura: diu que navega en una barca francesa, però amb un rem alemany i un altre anglès. Aquestes llengües (i altres com el llatí, també) es barregen en la seva pròpia llengua, tot «desterritorialitzant-la».

Aquesta pluralitat a l'interior d'una sola llengua, com també l'hospitalitat cap a textos en altres llengües, pròpia de la «lectura-escriptura», és característica de la concepció que té Hélène Cixous de l'alteritat, un altre gran àmbit en la seva obra. La relació amb l'altre constitueix una de les preocupacions principals del seu pensament. Ja hem vist que les experiències biogràfiques de l'autora la van fer molt sensible a tot allò relacionat amb la identitat personal i col·lectiva. Totes dues estan en relació amb l'«altre», en el sentit de tots aquells i aquelles que no són *jo*, o que no pertanyen a la *meva* comunitat (o raça, classe, nació, etc.). Aquest tall profund entre el *jo* i l'altre defineix la tradicional concepció occidental del subjecte, també anomenat subjecte platònic o cartesà, pels dos filòsofs que van posar-ne les bases. La Il·lustració va afiançar aquesta concepció racionalista d'un subjecte únic i hermètic, però des del segle XIX, i especialment al llarg del XX, la filosofia, la literatura i la psicoanàlisi han descrit un subjecte fracturat, travessat per l'alteritat, els límits del qual, en lloc de ser sòlides barreres, tenen

tendència a foradar-se i a esborrar-se. Cixous s'ha inscrit en aquesta tendència, emfasitzada per la literatura i l'art postmoderns, i també pel pensament postestructuralista o postmetafísic. L'originalitat de la nostra escriptora rau, però, en la seva manera poètica de reflexionar sobre el subjecte, així com en la seva insistència en què l'alteritat sempre és ja a l'interior del subjecte, i no només a l'exterior. Cixous deconstrueix, doncs, l'oposició entre interior/exterior, singular/plural i el subjecte/l'altre. A més, no fa una demostració teòrica del seu pensament, sinó que el materialitza en la seva escriptura, que ha estat, així, anomenada una *poethics*,¹⁸ ja que fusiona la poètica i l'ètica.

En textos com «Sorties» (dins de *La jeune née*, 1975),¹⁹ Cixous va relacionar la capacitat d'acollir l'alteritat amb la «feminitat» i l'anomenada *écriture féminine*. És en aquest sentit que podem interpretar la seva famosa i polèmica afirmació: «Avui, l'escriptura és de les dones». L'escriptura es nodreix d'alteritat, dels altres que són dins del jo, potser sense saber-ho: «les nostres dones, els nostres monstres, els nostres xacals, els nostres àrabs», en les seves paraules. Els seus primers textos, tot i essent molt més «experimentals» que els assaigs dels anys setanta o la seva ficció posterior, tracten ja del «ram de grans temes humans» que evoca la literatura universal, com diu a *Rencontre terrestre*. El seu primer llibre, un recull de «fragments» agosaradament titulat *Le Prénom de Dieu* (1967),²⁰ ja conté la llavor de tots els motius i imatges que trobem en la seva obra posterior. Hi ha una diferència substancial, però, entre aquests textos «demoníacs», com ella mateixa els qualifica (*Les Commencements*, 1970;²¹ *Angst*, 1977; o *Ananké*, 1979)²² i els més controlats de temps posteriors. L'autora considera que els primers són propers al «sagnar» i al «sanglotar». Sorgien com una «tempesta» i desplegaven «visions» o «al·lucinacions» que li van fer témer la bogeria. Eren textos que no venien de la voluntat i la raó de l'autora, sinó dels

¹⁸ Verena Conley, *op. cit.*

¹⁹ Hélène Cixous i Catherine Clément, *La jeune née*, París: U.G.E., 1975.

²⁰ París: Grasset, 1967.

²¹ París: Grasset, 1970.

²² Ambdós publicats a Des Femmes-Antoinette Fouque.

seus afectes, pensaments i somnis inconscients. Li varen permetre fer l'experiència del subjecte dividit, però també adonar-se de la riquesa del llenguatge que prové de l'ésser interior, que és també l'espai de l'alteritat i, per tant, el més subjectiu i el més universal.

A més, aquesta escriptura que reconeix la importància de l'inconscient –no pretén dominar el llenguatge sinó que el deixa fluir gairebé lliurement– posa en relleu la part del significat, que no es redueix a un reduït grup de significats associats. En una entrevista, Cixous explica que no escoltem el llenguatge quotidià perquè «sempre l'hem sentit» i que, aleshores, el llenguatge poètic hauria de «donar a llum els innumerables llenguatges dels quals està prenyat».²³ Aquesta concepció de l'escriptura és propera a la teoria sobre el llenguatge poètic dels formalistes russos, que va tenir una gran influència en la postmodernitat francesa. Tanmateix, fins i tot els textos més juganers i aparentment formalistes de Cixous (com *Partie*, 1979,²⁴ on es deixa sentir la influència de Lewis Carroll i del *Finnegans Wake* de Joyce) estan relacionats amb l'alteritat. A *La venue à l'écriture* es diu que «hi ha una llengua [...] en totes les llengües. Una llengua alhora única i universal que ressona en cada llengua nacional quan és un poeta qui la parla». És un llenguatge poètic, afegeix Cixous, format per «la llet de l'amor» i «la mel del meu inconscient». Podem reconèixer en aquesta descripció la conjunció de la singularitat i de la universalitat tan característiques de la seva escriptura.

La relació entre el subjecte i l'altre està lligada amb un altre tema etern de l'art i la literatura: l'amor. Podem sentir odi o por cap a l'altre, i per tant mantenir-nos-en allunyats, o bé ens hi sentim atrets i volem posseir-lo. Aquest sentiment, que coneixem també com a desig i que Cixous anomena «amor», és present en totes les seves obres, però més específicament en dos dels seus títols: *L'amour même dans la boîte aux lettres* (2005) i *L'amour du loup* (publicat primer com un article

²³ «Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon», *Revue des Sciences humaines*, 168, octubre–desembre, ps. 479–493.

²⁴ París: Des Femmes–Antoinette Fouque, 1976.

l'any 1994 i després com a llibre, amb altres textos afins).²⁵ Aquest darrer pot considerar-se un assaig –si aquesta distinció té sentit en l'obra de Cixous– a partir d'un text de Marina Tsvetàieva, que desenvolupa una reflexió sobre l'amor. El text deconstrueix, concretament, la imatge tradicional de la relació entre el llop i l'anyell, una antiga història, ja present en Èsquil i Plató, de la relació de poder implícita en l'amor. Cixous descriu un «amor-altre», en canvi, que no eludeix el desig d'apropiació, de «devorar» l'altre, però aconsegueix no cedir a aquesta fam. Per a l'autora, l'amor sempre equival a «la passió, l'absolut, la condició de viure i de restar en vida». Confessa que l'amor és una de les tres «potes» de la seva existència; les altres dues són «escriure» i «viure» en si mateix (*Rencontre terrestre*).

El fet que Cixous utilitzi animals per tal d'elaborar el seu raonament poètic no és casual, i això ens condueix a un altre gran àmbit de la seva obra. Tal com la crítica ha destacat, els animals hi tenen un paper protagonista. L'animalitat ha estat tradicionalment concebuda en oposició a la humanitat; els animals representen, així, l'alteritat radicalment diferent de «l'home» (entenen per «l'home» la humanitat en general). Per a Cixous, els animals també representen l'alteritat, però no estan separats radicalment dels éssers humans. Alguns animals, i sobretot certs gossos i gats, representen per a l'autora l'altre amat i amant. Sovint personifiquen també la innocència, la manca d'egoisme i el sacrifici que ella relaciona amb l'amor. Per exemple, a *Manna, pour les Mandelstams pour les Mandelas* (1988),²⁶ identifica el poeta rus Ossip Mandelstam i el líder sud-africà Nelson Mandela amb l'estruç, que pren un sentit mític i fins i tot sagrat. Trobem molts altres animals al món literari de Cixous: a banda de l'anyell i el llop (relacionat també amb *La Caputxeta vermella*), hi ha l'ase (en al·lusió a Abraham) i el talp (en relació amb Shakespeare), entre molts altres. Malgrat tot, el gat hi té el paper principal, a *Messie* (1996),²⁷ per exemple. A la manera típica de Cixous a barrejar fets i ficció, els gats són

²⁵ Ambdós publicats per Galilée.

²⁶ París: Des Femmes-Antoinette Fouque, 1988.

²⁷ París: Des Femmes-Antoinette Fouque, 1996.

alhora fidels companys en la vida *real* i figures exemplars de la relació íntima però respectuosa amb l'altre.

Un aspecte menys conegut, fora de França, de l'activitat d'Hélène Cixous és la seva implicació en accions polítiques. A més d'involucrar-se en el moviment d'alliberació de les dones a partir de 1975, que ja s'ha comentat, l'autora s'ha compromès en diverses causes polítiques, no només relacionades amb les dones sinó també amb els presoners, els immigrants i els refugiats polítics, entre altres. Al principi de la seva carrera, aquesta activitat política semblava deslligada de la seva obra pròpiament literària, i l'autora va sentir de seguida la necessitat d'associar-les més estretament. A mitjans dels setanta, va trobar que la seva escriptura era massa «lírica» i «íntima» i es demanà com podia «donar veu als massacrats». Aleshores va publicar *Révolutions pour plus d'un Faust* (1975),²⁸ encara una ficció, abans de trobar que el teatre podia ser un gènere més adequat per aquesta vena política. L'escriptura dramàtica constitueix, fins a un cert punt, un àmbit diferenciat en l'univers cixousià, ja que l'autora subratlla que és fruit de trobades amb determinades persones (Simone Benmussa va ser la primera que la va empènyer a escriure per al teatre), i especialment Ariane Mnouchkine i la seva companyia, el *Théâtre du Soleil*, i per tant un treball col·lectiu.

Un dels trets més originals del teatre de Cixous és que inclou personatges contemporanis i esdeveniments de la història recent. Per exemple, una de les seves obres més conegudes, *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985),²⁹ posa en escena el genocidi del poble cambodjà en mans del partit dels khmers rojos, esdevingut pocs anys abans de l'estrena de l'obra. *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987)³⁰ dóna veu a Gandhi a l'època de Hitler; i *La Ville parjure ou le réveil des Éryniés* (1994)³¹ parla, de manera al·lusiva, de l'escàndol de la sang contaminada que va tenir lloc a França als anys

²⁸ París: Le Seuil, 1975.

²⁹ París: Théâtre du Soleil, 1985.

³⁰ París: Théâtre du Soleil, 1987.

³¹ París: Théâtre du Soleil, 1994.

noranta. Tal com ha afirmat J. Derrida (a *Genèses, généalogies...*), Cixous trenca també les barreres entre «la memòria històrica i la urgència política». Els esdeveniments polítics, tanmateix, són també «metàfores personals», afegeix l'autora. De fet, un dels trets més singulars i poderosos de la seva escriptura és que difumina la frontera entre el que és personal i col·lectiu, entre el singular i el plural, el subjectiu i l'universal. Si pensem, com Derrida, que la literatura es caracteritza per la seva singularitat irreductible i, alhora, perquè és una experiència universalitzadora, tots nosaltres –dones i homes, i potser també gats– podem reconèixer-nos en els textos d'Hélène Cixous. La seva obra té la capacitat de travessar, amb el pas elegant i també els salts sobtats dels gats, els límits entre els gèneres (tant literaris com sexuals), les disciplines, la ficció i la realitat, el conscient i l'inconscient, la vigília i el somni... tot foradant aquests límits i fent-los permeables.

8.

ELS LLAVIS DEL PAPER:
EL COS-TEXT I EL RETRAÇAMENT DELS CONFINIS
A LA POESIA CATALANA RECENT
(GEMMA GORGA I MIREIA CALAFELL)

MERI TORRAS

Universitat Autònoma de Barcelona

*«Per això escric en veu baixa,
sense alçar els llavis del paper.»*

GEMMA GORGA

A *Aquelles cordes del vent*, poemari aparegut l'any 1987, Felícia Fuster ens deixava el testimoni punyent d'un interrogant que, més que no pas encoratjar-nos a buscar-ne respostes metafísiques, ens imposava la conscienciació del que determina viure en un cos sexuat en femení:

Qui

*Qui m'ha ferrat,
qui m'ha fixat damunt dels ossos,
a cops,
aquesta pell,
aquesta pell de dona,
que tot i despullant-me m'ha vestit.
[...] Cega els presagis
he avançat
reculant. I m'estimbo. Únicament,
són les pedres els dits*

que em van collint aquest
abric estrany, pelló
que em deixa nua i que m'estreny
la breu
coincidència
de la vida i el cos.
(57)

Les accions i implicacions del cos han estat un objecte/subjecte amb cada vegada més presència dins la producció poètica contemporània en llengua catalana produïda tant per dones com per homes.¹ La pregunta que Maria-Mercè Marçal deixava escrita a *Raó de cos* (2000) –«Cos meu: què em dius?»–, s'ha vist acompanyada, a mesura que avança el segle XXI, per un seguit de textos que poden llegir-se com a possibles respostes alhora que obren altres preguntes (o variacions sobre ella).²

Davant la impossibilitat de donar compte d'un panorama tan ampli, múltiple i divers en l'espai que ofereix aquest article, em centraré en la poètica de dues autores de generacions diferents i amb una trajectòria distinta –Gemma Gorga i Mireia Calafell– que comparteixen, al meu entendre, conferir al cos un paper constitutiu de les seves poètiques.³

¹ Només com a botó de mostra el Premi Miquel Martí i Pol, 2007: *La victòria de la dona lluna*, del poeta mallorquí Jaume C. Pons Alorda.

² Coetània de Marçal, destacaria el llegat poètic que Teresa Pascual (1952) ens ha ofert i ens continua oferint per tal de convertir el cos com a interfaç de traducció i interpretació d'un món i un saber diferent a l'ortodox. En aquesta línia, una de les aportacions més preeminentes és la de Mireia Vidal-Conte (1970) –especialment als poemaris *Gestual* (2005) i *Anomena'm nom* (2007). Per la seva banda, Susanna Rafart (1962) ens enfronta al text «Mou-te en mi...», de Bates (2005), amb la transmutació d'un cos fet espai (o d'un espai fet cos) en el curs del poema. I propostes corporals diverses recorren els versos de veus poètiques tan suggerents com les de Laia Noguera o Àngels Gregori, per citar tan sols alguns noms.

³ Apareguda enguany, desfermant les guspines (i els incendis) que prometia com a maniobra generacional, l'antologia *Pedra foguera* agrupa veus de poetes nascuts/des als anys 80 i/o finals dels 70 i permet constatar aquest protagonisme indubtable del cos. En l'àmbit de les relacions amoroses-sexuals, òbviament, el cos havia estat més present des de sempre. Així ho mostra una altra antologia publicada enguany, *Eròtiques i despentinades*, a cura d'Encarna Sant-Celoni i Verger, on de fet hi apareixen totes les autores que he esmentat (excepte Rafart i Calafell).

Cos-lloc: l'espai viscut de Gemma Gorga

Des que el 1997 va aparèixer *Ocellania* (Premi Rosa Leveroni, 1996),⁴ Gemma Gorga (1968) ha publicat tres reculls més: *El desordre de les mans* (2003), *Instruments òptics* (2005) i *Llibre dels minuts* (2006), tots ells mereixedors de premis i/o mencions i molt ben considerats per la crítica.⁵ Escriure sobre l'obra d'aquesta poeta barcelonina no és, per tant, fer-ho a propòsit d'una desconeguda.

Centrant-me sobretot en el seu últim recull (sens dubte el més madur i culminant, literàriament parlant),⁶ el propòsit d'aquest apartat és provar de presentar una lectura transversal que s'enfronti a la temptativa agosarada d'assenyalar uns paràmetres interpretatius que creuen el conjunt de l'obra de Gorga. La hipòtesi, per tant, és que hi ha uns trets poètics a *Llibre dels minuts* que repeteixen i reprenen els dels volums anteriors (perquè cada repetició demana una diferència i, consegüentment, contribueix al viatge de recerca de la veu poètica), i impliquen un diàleg sostingut al llarg dels versos gorguians, on el cos juga un paper preminent.

La meua lectura proposa partir de l'espai com a eix vertebrador; es tracta, no obstant això, d'un àmbit que no es limita a les coordenades arquitectòniques tridimensionals que tracen unes superfícies combinades i després en determinen el volum per acabar dibuixant aquesta particular absència present que anomenem *espai*. Als poemes de Gemma Gorga l'espai és viscut, esdevé –tal i com ens ensenya la teoria de

⁴ Amb anterioritat havia guanyat, el 1994, el Premi «Memorial Conxa Millán».

⁵ Després d'*Ocellania* (O), *El desordre de les mans* (D) va ser finalista del Premi Màrius Torres l'any 2002. *Instruments òptics* (I) va merèixer *ex aequo* el Premi Gorgos de Poesia el 2004.

⁶ El *Llibre dels minuts* (LM) suposa una rescriptura contemporània i feta a mida dels llibres d'hores, amb la gràcia afegida que la lectura de cadascun dels textos, escrits en vers lliure, implica més o menys un minut de temps. A més, com els seus predecessors medievals, el llibre dels minuts és un recull de devocions, pregàries i lletanies particulars, de cada dia, i marca així el pas del temps, de la vida del jo poètic que uneix els textos. Tot i que en aquest article em centri en el darrer, cadascun dels llibres de Gemma Gorga mereixeria i podria sostenir un estudi exclusiu i profund de la poètica que els configura.

la Geografia Humana— un *lloc*,⁷ indissociable de l'experiència i, com mostraré tot seguit, es converteix en l'artífex de la seva poètica. En efecte, la materialització de l'espai als poemes de Gorga pren, al meu entendre, tres conceptualitzacions fonamentals o, si es vol, tres àmbits semàntics connotatius: el *cos*, la *casa* i el *poema*, que s'associen —en el mateix ordre— amb l'*amor*, la *identitat* i l'*escriptura*. Els binomis que acabo d'apuntar (que no acaben aquí) —cos-amor, casa-identitat, poema-escriptura— s'entrellacen constantment de manera que s'acaben fent inseparables; així un poema d'amor i enyor o la descripció d'un gest banal amb els objectes de la casa, poden acabar convertint-se en autèntiques divises poètiques.

Aquest darrer és el cas, per exemple, de «Fòsfor» (el poema que obre molt significativament *Instruments òptics*, un llibre fet de mirades), on l'acte d'encendre un misto s'arrela, d'una banda, a la memòria i, de l'altra, a la paraula. La capseta de llumins, aquest objecte quotidià, es carrega a través de la mirada de Gorga de la força d'una paraula viva, que vol dir la que surt del bàlsam taxidèrmic del diccionari, s'enfronta al món amb el propòsit de dir-lo, i fracassa, perquè no pot ser d'una altra manera.

Com en aquest altre poema del *Llibre dels minuts*: mai les paraules no són les coses, ja que justament la presència de l'enunciació esvaeix l'existència ontològica, si més no ens n'impossibilita el contacte directe i caiem dins d'un diferiment insalvable.

24

DESPULLES l'aigua amb les mans, i apareix la set. Despulles la set amb la boca, i apareix la interrogació. Proves de seguir, proves de descordar la realitat botó a botó, de treure-li tota la roba fins a fregar la delícia lenta de la pell definitiva. Qui ha interposat tants vels en aquesta dansa? Facis el que facis, les mans ensopegaran amb la roba, massa roba, tanta roba que serà impossible

⁷ Com puntualitza Tim Cresswell: «Place, then, needs to be understood as an embodied relationship with the world» (2004: 37). El cos, per tant, tindrà tot el protagonisme en l'experimentació fenomenològica de l'espai.

saber què és cada cosa més enllà de la definició cansada del diccionari.

(LM: 32)

La realitat de la matèria es veu desplaçada per una altra realitat material que diu *en i per* l'absència de l'altra, diferida, sempre allunyada. L'acte de tocar la realitat és descrit, a aquests versos, amb tints amorosos, com qui desembolica el regal del cos que se li ofereix, que el/la vol, però que tanmateix mai no hi arriba. La gestualitat quotidiana, els actes diaris i aparentment insubstancials, reapareixen als versos de Gorga reinterpretats i carregats de sentit i esdevenen tot menys anodins, es fan punyents i significants, s'inscriuen amb una força semàntica insospitada.

La casa n'és el reialme. L'espai viscut de la casa, que guarda els objectes propis, és un *alter ego* del cos, que preserva els records: entre ambdós àmbits s'interroga un ésser (en el món) que malda per saber-se a través del dir(-se), que prova de confegir allò que sembla que hauria de ser senzill però que mai no ho és i que anomenem *identitat*.

20

LA primera llum del dia entra per la finestra i el mirall s'obre amb delicadesa, com una Bíblia de pàgines gairebé transparents. Descalça, em llevo del llit i m'acosto amb la intenció de llegir-me. Ja ho diuen, però, que l'ull no pot mirar-se a si mateix, ni la lletra pronunciar-se a ella mateixa –les rajoles, tan fredes, semblen fetes del mateix material que el silenci. Me'n torno al llit i m'arrauleixo sota el plomissol tebi de la teva son. Quan et despertis, mira'm des dels teus ulls, pronuncia'm des dels teus llavis, digue'm qui sóc des del teu ser.

(LM: 28)

Tu, la irrupció de l'alteritat. Com un mirall, però un mirall que –com el d'aquell inoblidable poema de Sylvia Plath intitulat «Mirror»– pot dir i no només ser llegit. Si més no, l'experiència amorosa, el desig per l'altre/a, suposa la vivència paradoxal de voler fondre's

amb algú que, justament per ser l'altre/a, el/la volem per allò mateix que no el/la pot fer mai nostre/a, que no el/la farà mai *jo*. Tanmateix, aquest desencaixament implica la radicalització de la interrogació identitària: tu, que em veus com un/a altre/a que sóc, digue'm qui sóc, fes-me ser des de tu. Ras i curt, l'amor esdevé l'experimentació més intensa de la vulnerabilitat de la identitat o, si es vol, del procés mateix de bastir-la i sostenir-la.

En aquesta línia podem establir un paral·lelisme entre aquesta experiència i la que suposa viure en el llenguatge (que també ens *altera* literalment, ens fa *altres*): la cosa i la paraula; tu i el meu amor per tu; el cos i el poema. Tot plegat es veu amenaçat d'una dinàmica semblant de presència/absència. Trio, aquesta vegada, un poema d'*El desordre de les mans*:

Baptisme

*Cada vespre torno a llegir totes les cartes
que mai no m'has escrit i que guardo en calaixos
transparents perquè els lladres no puguin trobar-les
—¿com veure l'aire en l'aire, la llum en la llum?—.
Existeixen molts passats dins el passat, moltes
memòries que es ramifiquen com petits
capil·lars del temps. També és record tot allò
que no vam arribar a viure, a veure, a dir-nos,
tot allò que se'ns va quedar adherit lleument
al cor, com una pestanya a punt de volar.
Mortes abans de néixer, no per això deixen
de ser ànimes les ànimes. Ni les paraules,
paraules. Només els va faltar l'aigua freda
del baptisme i algú que sabés creure en elles.
(D: 59)*

Així, la poesia de Gemma Gorga s'esplaia en el territori traçat entre els tres vèrtexs esmentats més amunt: l'amor, l'escriptura i la iden-

titat, que es corresponen al cos (i el tu), el poema (i el llenguatge) i, finalment, la casa (i els objectes). La interrelació i la confusió de tots tres és tan constant com necessària i per fer-hi esment només cal fixar-se en la preponderància que té la nit als seus poemes: un temps del dia (o de l'absència de dia) que, passat per la poètica gorguiana, s'obre com un espai viscut des de l'insomni, un lloc espès, propici per a la indagació, per a la interrogació.

59

ENDREÇO les peces del meu esquelet, com si fossin les vint-i-vuit fitxes del dòmino. No sempre és fàcil encaixar fosc amb fosc, clar amb clar, encertant la juntura exacta que ha de sostenir el pes feixuc de la identitat. Nit rere nit, hi torno. Fins que la matinada em col·loca damunt la pell el doble blanc de la llum i puc tancar la partida.

(LM: 67)

Els textos de Gemma Gorga pesen —«Tot obeeix a la gravitació» (LM, 29: 37)—, ens fan sentir la seva *gravetat* etimològica i, sovint, els travessa una dialèctica sempre irresolta entre l'ascens i el descens: el *vol* i les *ales versus* el *desangelament*, que sembla conformar necessàriament la condició humana: «[...] D'acord. La llum, el gir, el vol: vet aquí els tres desitjos.» (LM, 32: 40). Però cap poema no ho sintetitza tan esplèndidament com l'epifonema del número 23:

23

*AIXECO la persiana perquè hi pugui entrar la llum.
Enretiro la cortina perquè hi pugui entrar la llum.
Tanco els ulls perquè hi pugui entrar la llum.*

(LM: 31)

Tocat pel desig d'Ícar —sense compartir en absolut la seva pretesa sobèrbia— el jo líric que creua els versos de Gorga existeix en comu-

nió humil *amb* les coses. Com aquell Fèlix que Ramon Llull feia passejar meravellat pel/del món, la veu poètica gorguiana *interpreta* (amb) la realitat que l'envolta, es reconeix *en i per* les coses, tot i que en el seu cas aquesta tasca no sempre l'aboca tant a la felicitat com a la necessitat i al dolor de viure, quan vida i dolor solen ser una mateixa cosa.⁸ I, sobretot, la recerca o potser només el desig de trobar (el que buscant mai no es troba): «[...] trobar, amb el temps, un espai propi on viure; un espai, posem per cas, que tingui la mida exacta de la llum [...]» (*LM*, 56: 64).

Trobar una *casa*, passada per l'aigua inquieta de la vida i dels mots, una casa que sigui cos i poema alhora.

Camps de batalla: les poètiques-polítiques del cos, de Mireia Calafell

La incursió de Mireia Calafell (1980) als escenaris de la poesia catalana és més recent. Just quan Gemma Gorga obtenia el Premi Miquel de Palol amb el seu darrer llibre, aquesta poeta barcelonina es donava a conèixer guanyant convincentment el Premi Amadeu Oller per a joves poetes inèdits/es, amb el seu recull *Poètiques del cos* (2006).

Pocs poemaris del panorama literari recent han estat capaços d'atorgar al cos la centralitat que Calafell li dóna,⁹ i abordar-lo amb el compromís i la resolució amb què ella ho fa, en diàleg amb els presupòsits filosòfics –i, si es vol, de la història de les idees– que han

⁸ No debades Gemma Gorga és professora de literatura medieval a la Universitat de Barcelona. Deixo per a una altra ocasió poder desenvolupar el diàleg que s'estableix entre l'escriptura d'aquesta escriptora i les poètiques medievals –de Ramon Llull fins al romànic–, a més d'una reinscripció de la mística que també beu de l'època medieval però igualment de Santa Teresa, i que Gorga barreja amb plantejaments d'origen oriental.

⁹ Goso fer aquesta afirmació després d'haver preparat per a l'editorial Castalia una antologia que recull textos de poetes (dones) sobre el cos, escrits en èuscar, gallec, castellà i català. Les andaluses Josefa Parra i Aurora Luque o l'extremenya Isla Correyero, juntament amb veus més joves com la de Miriam Reyes, María Eloy García o Elena Medel; les gallegues Lupe Gómez, Estíbaliz Espinosa o María Reimóndez i la basca Miren Agur Meabe serien alguns noms destacats, en aquesta línia, des de les altres literatures peninsulars.

sostingut la concepció corporal en la Modernitat europea, des de Descartes fins a l'actualitat.

Em sembla, en efecte, que cal obrir aquestes *Poètiques del cos* amb la disposició a ser sacsejat/da en el descobriment dels punts cecs que conformen els discursos a propòsit de la nostra subjectivitat; una subjectivitat (la del/de la lector/a) que s'hi veurà compromesa com ho està la del jo líric.

*En el nou escenari on t'estàs
el reflex et retorna una imatge de tu
sagnant sota l'aixel·la, colonitzada,
travessada de discursos
que et conformen i vesteixen
amb la roba que creus haver triat.
(III: 21)*

Perquè –en la línia de les propostes de pensadors com Michel Foucault o Judith Butler– Calafell ens adverteix que la subjectivitat que ens fa individus ens subjecta també a un disciplinament que, traduït en termes corporals, ens ensinistra els comportaments i ens regula, naturalitzant-les, determinades representacions i accions corporals.

En aquest sentit cal entendre la combinatòria de nombre als substantius del títol: *Poètiques del cos*, perquè en el plural s'hi inscriu la possibilitat d'una diversitat d'aplicacions (les poètiques) que, això no obstant, es mesuraran en el rigor d'una singularitat prescriptiva (el cos). El cos és singular perquè l'objecte de reflexió rau en com les nostres actuacions corporals (les poètiques) produeixen i reproduïxen els models corpogràfics; com s'hi ajusten o, millor, en cas de desajustament, com poden materialitzar un cos fora del cos, en aquest cas des del llenguatge que ens constitueix i alhora conforma els versos de la seva poesia.

En efecte, en el poemari, el cos esdevé el camp de batalla per a proposar una política d'actuació corporal discursiva que s'adscriu a una genealogia determinada i, lluny de resoldre res, convida a la

temptativa d'una rebel·lia que no és heroica però que gosa doblegar-se en la interrogació de l'establert.

*Performativitza un cos discursiu, llegeix-te,
busca les boges de l'altell,
i empassa't les metàfores de la ploma,
crea llenguatge emfasitzant
l'espai de diferència
ofegat entre repeticions,
que tot són fotocòpies,
escolta la subversió de l'exterior constitutiu
—no sempre és perfecta la impressió.
(VII: 27)*

El cos és el punt de fuga que pot dur els discursos al col·lapse, un camp on volent o sense voler s'hi desencadena la batalla política.

*[...] de saltar tan alt les normes
arribaràs volant on et proposis,
esquerdaràs el mur de la veritat,
esfondraràs les lleis de la desídia,
faràs l'amor com mai l'has fet abans.
(VII: 28)*

D'aquesta manera es clou la primera part del poemari, al llarg de la qual *Poètiques del cos* posa en dansa els elements socioculturals que conformen una identitat sexuada, la de la dona, tot i que en tant que contrari complementari d'una identitat marcada amb masculí, parlar de dona és fer-ho de l'home. Tanmateix, els versos de Calafell s'esforcen a dibuixar la possibilitat de desarticlar binomis i eixamplar la frontera que separa les categories com a lloc identitari de vivència en trànsit.

Així, a la segona part, el recull s'obre a un àmbit de registre més íntim on, mitjançant el lligam cos-text-poema, s'esbossen les batalles

de reescriptura de models naturalitzats, incorporats (i mai tan ben dit). La cita de Maria-Mercè Marçal que encapçala la secció, a banda de palesar un reconeixement i una genealogia, n'ofereix una clau de lectura: «I t'abraço com si fos tu/ que m'abrades com si fossis jo.» Els cossos que s'emmirallen en l'experiència amorosa que revela més intensament –inscrita al cos– el simulacre de la identitat: aquests *veritables símptomes* de ser (que assenyalava Baudrillard), el regne del *com si*.

Tot i que aquesta segona secció ve creuada pel denominador comú de la sexualitat i les seves pràctiques (encara que sigui com a metàfora),¹⁰ ens arriba sota el signe d'entendre cos i identitat com a simulacre (ja no com a essència inamovible i evident) i, per tant, sota una concepció postmetafísica que posa en primer terme el procés, l'itinerari.

Com ja trobàvem a Gorga, el cos es fa un cos textual en el poema –perquè se sap discursiu, i encara s'hi diu més explícitament a Calafell– i sorgeix la reflexió poètica indissociable al cos del text, juntament amb el motor del desig que s'enfronta a la comunicació diferida entre tu i jo (tant si em vius, com si m'escrives, com si em llegeixes...).

*Escric per a llegir-te. I devorar-te.
Per vèncer la distància que ha imposat l'atzar,
per convertir-te en mot i proposar deliris [...]
i recitar després els versos
que ens confrontaran en l'abraçada.*

*Escric per escoltar-te. I retenir-te.
Però no hi ets i ja te'n vas.
(I: 33)*

El paper de qui llegeix esdevé fonamental. Els versos de Mireia Calafell escriuen un desig compartit –en la confusió de l'abraçada

¹⁰ Només el poema III –i cal dir-ho– sembla ser un contraexemple a la meua lectura, en tant que s'acosta més a la tònica que marca la primera part d'aquestes *Poètiques del cos*.

marçaliana— de dues (o més) identitats que es fan en el text, que és mitjançant les paraules que prenen cos (en tots els sentits del terme). Així, nosaltres materialitzem les identitats i els cossos que són en joc quan, per exemple, recorrem el darrer dels poemes del llibre —el número V de la segona part— sense que ningú (ni el text mateix) ens marqui de quins cossos (i de quines sexualitats) tracten els versos.

V

*La pell, els teus dits, un contorn.
Perdre's en el cim del teu cos,
desdibuixar-se en el descens de l'esquena,
fer-se escultura de Rodin:
un llaç, un respirar al compàs,
un sol, un devorar-se amb tanta llum.*

*Les cames, el sexe, una carícia.
Menjar-se el llavis
quan la boca és un pou,
i empassar-se l'alè,
i ser més nosaltres
mentre es deformen les formes
i els límits són aigua.*

*La mà com una heura, l'orella, el calfred.
Buidar-se amb les presses
d'un ritme ancestral, desconegut,
i navegar entre el foc d'un infern excitant,
escalar el purgatori del teu coll
i llavors, només llavors, al paradís,
besar-nos la mirada.*

Calafell ens passa la pilota i ens obliga a confrontar-nos amb els límits de la nostra pròpia llibertat, que esdevenen els dels nostres codis,

dels nostres llenguatges. Allò que no podem dir, ¿ho podem desitjar? ¿Com inscriure un desig que no té representació? ¿Com ens constitueixen els nostres desitjos?

L'escriptura corporal, tant a Gorga com a Calafell, es converteix en un àmbit de recerca (individual i social) que passa necessàriament pel llenguatge i s'arrela al centre de les seves poètiques creatives. Els *llavis del paper*, sintagma que he manllevat d'«Aniversari a Harvard» (O: 19-20) i amb el que –descontextualitzat– he donat títol a aquest article, apunta d'una banda als particulars processos de materialització de realitats (paper) que acompanyen els actes comunicatius (com és ara l'escriptura o la lectura) i, d'altra banda, a la presència inesorable del cos (llavis) en aquests processos discursius. Un cos que s'altera (es fa altri, semblantment a l'experiència amorosa) en les possibles impossibilitats i les possibilitats impossibles dels móns de la literatura que, al capdavall, no parlen sinó dels nostres i en desafien els confins i confinaments.

Bibliografia citada

- CALAFELL, Mireia. *Poètiques del cos*. Barcelona: Galerada, 2006.
- CRESSWELL, Tim. *Place, a short introduction*. Padstow: Blackwell Publishing, 2006.
- DD.AA. *Pedra foguera. Antologia de poesia jove dels Països Catalans*. Palma: Documenta, 2008.
- FUSTER, Felícia. *Aquelles cordes del vent*. Barcelona: Proa, 1987.
- GORGA, Gemma. *Ocellania*. Barcelona: Pagès, 1997.
- . *El desordre de les mans*. Barcelona: Pagès, 2002.
- . *Instruments òptics*. Barcelona: Pagès, 2002.
- . *Llibre dels minuts*. Barcelona: Columna, 2006.
- MARÇAL, Maria-Mercè. *Raó del cos*. Edició a cura de Lluïsa Julià. Barcelona: Empúries-Edicions 62, 2000.
- PONS ALORDA, Jaume C. *La victòria de la dona lluna*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la UAB, 2007.

- RAFART, Susanna. *Baies*. Barcelona: Edicions Proa, 2005.
- SANT-CELONI, Encarna (ed.). *Eròtiques i despenitnades*. Tarragona: Arola, 2008.
- VIDAL-CONTE, Mireia. *Gestual*. Lleida: Pagès, 2005.
- . *Anomena'm nom*. Lleida: Pagès, 2007.

D I N S

TERESA
D'ARENYS

NOUS SONETS
3 ESTELES 12 HORES

NOUS SONETS
3 ESTELES 12 HORES

COM...

A Maria Rossell Torrent

Com en un mas abandonat un gos que borda,
com un ocell ferit en un carrer desert,
com dins l'aigua estancada el cel falsament verd...
Així l'estrany, l'isolament, la remor sorda

d'himnes de comiat que m'esqueixen el cor,
ara que el teu final i el teu començ es toquen
i les campanes de la vida ja no toquen
per festa assenyalada sinó per somni i mort.

Abans, a totes dues, el Sol amb una rara
fulgor va projectar-nos natura endins i enllà.
Era èxtasi i esclat, i érem paisatge, mare;

i tu i jo vam dir sí, i el repeteixo encara,
aquell sí permanent, el que se't va emportar
com una gota d'aigua en un desglaç tardà.

5 maig 05

SENZA VENTO

A Rafel Bertran Genís

Remor de trons llunyans, pluja tranquil·la
de gotes grosses, clareres, jaient
a poc a poc en la nit sense vent,
tot just mullant l'assedegada argila

de les torretes de l'eixida al juny...
Res no batega ni ningú endevina
tocada encara d'un llamp més l'alzina
del déu patriarcal que trona al lluny.

Branca de l'arbre que el silenci esqueixa,
presència que fuig de mi mateixa
cap al patró dels temps, ara ennoblida,

retent serena el compte d'una vida
en què allò que hem sofert és redimit.
Passa callada, i sense vent, la Nit.

6 agost 05

... i no sé de quina banda s'aixeca la victòria.
SANT AGUSTÍ, *Confessions*.

A Josep M. Pons Guri

«Jo l'entenia, el teu pare», em vas dir
en pagar ell el deute a la natura.
Pagant-lo tu, «t'entenc» també et vull dir,
car la teva ombra tutelar perdura

i encara em tornes a aplanar el camí
dels obradors, on el temps es detura.
Segles abans o segles a venir,
tant és. ¿Tractem? ¿Aquesta és l'aventura

que del néixer al morir no ens és donat
sinó obligat de deixar en fets escrita?
Digue'm on cau la pedra divisòria

entre l'etern i el jou, la llibertat
de triar a quina banda de la fita
posem en joc l'oblit i la memòria.

I no esperem victòria,
llevat d'entendre'ns i no trobar amarga
la vida (sempre breu), ni l'art tan llarga.

23 desembre 05 i 8 gener 06

HORES

A Enric Maass, pintor
A Ramon Planas, metge

Sempre no pots, oh ànima meva, no pots
avesar-t'hi,
i somies enmig de la ferrenya somor!

HÖLDERLIN

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?

PETRARCA

MAI

Ara ja no ho sabré, no sabré mai
si hi havia cap busca marcant hores
en el temps aturat. Dos quarts de mai.
I en obrir els ulls, perduda en uns afores

entre l'ésser i el son, sols una veu
dient «he donat hora al seu rellotge,
senyora, ai!, que la vida té un preu,
i una cabuda l'espai que ens allotja».

Així, ja no sabré mai quin instant
va esborrar el foc, l'aigua, la terra, l'aire.
Dos quarts d'enlloc, i sentir-me estadant
d'un habitacle que no em pertany gaire

però vaig, pam a pam, reconeixent...
Cos del meu cos, que m'atreu dolçament.

18 desembre 05

DÈMON

¿Qui és aquest que m'obre tants arxius
en una cambra d'una esmorteïda
claror, mentre em pregunta «Què me'n dius
d'un tal registre fatigat de vida?»

I va girant-me fulls en què hi ha inscrits
tots els sospirs del temps, cal·ligrafia
d'un traç incomprendible als meus sentits...

¿Com és que em torna a casa a trenc de dia,

sobrevolant estrats i plegaments,
èpoques, eres, mil·lennis, moments
il·limitats, però sense durada;

i fent-me prendre terra de sobtada?

Incert retorn al temporal indret
on m'abandona... I doncs, ¿qui és aquest?

15 gener 06

AQUEST

És un estel fugaç a la carena
de cada soledat, l'estel que vol
la teva soledat i que t'emmena
nits sense Lluna i dies sense Sol
enllà.

Com si et posés la mà a l'esquena.
O una fredor lleugera, un ventijol,
no res, un buf que rere teu alena
i et va empenyent, i encara vas tot sol;

en essència sol i a la vegada
—no te n'adones ara— més complet.
Que no saps de l'efímer la durada

ni com abrusa llargament un fred
alè de contingudes melodies,
íntima gemma encastada en els dies.

19 gener 06

NIGREDO

Pedra sota les pedres adormida,
desigs que en la grisor dels fonaments
no sou desig encara... Antecedents
d'una construcció no pressentida.

Repòs en el camí dels moviments
—en el dels sentits purs, potser ferida
migdia i boscana (sajolida
d'estiu, embalsamant el son dels vents,

el sestejar de l'erm i de la balma...
I en la sendera de la ment, llavor
nodrida entre llavors per transformar-se

d'eruga pacient a l'envolar-se...
¿qui diria d'un vol sense dolor,
pedra que sents dolor en la grisa calma?

12 febrer 06

NIGREDO ENCARA

Mira com amb el Sol breu del solstici
d'hivern es colga l'any en el previst
morir. Com cau a terra l'edifici...
o l'arbre alt, que sempre havies vist.

Com van callant les veus de cada ofici...
I com perdura un record, en l'esquist,
de làmines rompudes ja a l'inici
del relat mineral, tan net, tan trist.

Ves girant fulls del llibre dels miratges...
Tot va mudant. Únicament les platges
frontereres entre el no-re i el mar

semblen romandre en el seu capaltard
immòbils. Sauló dorment a les juntes
de l'espai i del temps pels quals preguntes.

22 febrer 06

TRÍPTIC D'INQUIETUD

I

Avui, sota la pluja, hi ha un instant
d'ahir que es perpetua, ¿recordança
d'un llamp caient a tocar de l'estança
que les primeres passes d'un infant

conté i observa? Afany gratificant
de tenir-se tot sol! Besllum de dansa,
anhel que sostingut en l'aire avança
sense avançar, somni que et va al davant,

projecció volguda. I els rajols
immòbils dibuixant mòbils figures
d'un avenir i un passat indistints.

I el mateix llamp... i els mateixos confins,
i les mateixes passes insegures
cedint a... més inquietud tan sols.

3 març 06

II

*En memòria de Fèlix Cucurull, per una lliçó
intemporal*

¿Trepitges sempre inexistentes trespols
quan a entrada de fosc em véns a vèncer,
inquietud?

(L'esdevenir, qui el pensa?,
qui ha somiat abans el que ara vols

o refuses?) Damunt la mar immensa
van els estels errant (ínfims gresols
fent ressaltar l'opacitat dels pols
en la volta celeste), complaença

per als ulls que a alta hora de la nit
interroguen innúmeres i mudes
centelles: soledats inconegudes,

espurnejant en l'espai adormit;
escletxes en el temps, no per llunyanes,
més ideals, increades, o vanes.

12 març 06

RECIDIVA

No voler res, res més, i voler encara...
a contracor voler, voler-ne més!,
parar l'instant, parar també l'excés
d'aquesta cosa que de tu s'empara...

(*cosa n'hi dius, per no dir flama avara*
ni donar-li cap nom que refredés
la seva essència de foc després
de pronunciar-lo; que un nom separa,

trasplanta a un *ja va ser el nostre és ara*)
i tems que anomenant-la no es fongués
del teu avui i te'n restés només

al cim de la recança una alimara
present i absent, així com la més cara
gemma perduda hi brilla sempre més.

19 abril 06

OPÒSIT

A Miquel Desclot, pel seu Petrarca

Entre els ocells potser un ocell hi hauria
que, com el diagnòstic al malalt
llevant-li la incertesa li fa el mal
més sofridor, per què –t'explicaria–

l'estiu et glaça el cor, l'hivern la sang
t'arroentà, les nits duren de dia...
Potser, també et diria qui collia
a punta d'alba el rou que ara en estanc

recipient estotja...

Ocells sabeu?

quan en l'eclipsi de Sol tots calleu
sembla que us absenteu per no tornar;

que ja no ens hagi de despertar més
el vers més dolç i més pervers de fa
centúries: «Si no Amor, què és...?»

3 maig 06

SONET DOTZÈ

Cruel és despertar, cruel és néixer,
el començ és cruel com la fi... Mira
si no el nounat que, desvalgut, retira
a l'ancià. L'un pren la llum; la deixa

l'altre. Tots dos estan, per la mateixa
lleï del mudar,

en un revolt que gira
cap a l'incert. Entre sanglots respira
el qui arribant tot just n'aprèn, i bleixa

qui n'ha de desaprendre per marxar.
Així, diria, en cada instant hi ha
dues edats que sempre entrecreuant-se

li donen un present de clarobscur
equilibrat, un moviment de dansa
que enclou el seu passat i el seu futur.

7 maig 06

*Arenys de Mar – Hospital de Can Ruti de Badalona,
entre el 18 de desembre del 2005 i el 7 de maig del 2006*

ÍNDEX

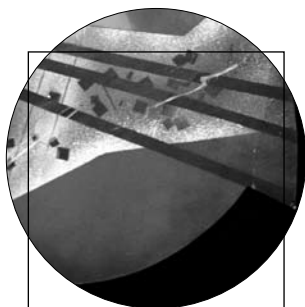
FORA

1. LLUÏSA JULIÀ
*Dones i escriptures:
construcció del discurs i legitimació en la literatura catalana actual*
9
2. GEMMA PASQUAL i ESCRIVÀ
Dones: autores i protagonistes de la literatura infantil i juvenil
29
3. MONTSERRAT BACARDÍ i PILAR GODAYOL
Traductores: de les disculpes a les afirmacions
45
4. ANNE CHARLON
De mares i filles
67
5. HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ
*Les escriptores a Galícia:
Subversió, gramàtica violeta i identitat visual*
81
6. ADRIÀ CHAVARRIA
La quotidianitat amagada. Les novel·les d'Helena Valentí
91
7. MARTA SEGARRA
Hélène Cixous, de la teoria a la ficció
105
8. MERI TORRAS
*Els llavis del paper: el cos-text i el retraçament dels confins
a la poesia catalana recent (Gemma Gorga i Mireia Calafell)*
117

D I N S

TERESA D'ARENYS

Nous sonets
3 esteles 12 hores
131



*P*ublicat
el segon semestre de 2008
per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

